PŪ507(d)

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 28
1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: SIMION ALTERESCU, OCTAVIAN LAZĂR COSMA, MIHAI FLOREA, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, RADU POPESCU, FLORIAN POTRA, ION TODOȘARU, ZENO VANCEA, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTO-VICEANU

Secretari științifici de redacție: OLTEEA VASILESCU (Teatru, Cinematografie), LUCIA ALEXANDRESCU (Muzică)

Secretar de redacție: YVONNE OARDĂ

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru, muzică, cinematografie (Études et recherches d'histoire de l'art, Série Théâtre, Musique, Cinéma), paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O.Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3 cod R 79517, București, România, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur).

Prețul unui abonament este de 25 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, R 79 717, București, Calea Victoriei, 125.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa 71 100 Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P.5507 (d

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 28 1981

SUMAR

ION ZAMFIRESCU — Imagini de şantier 3

★

TENDINŢE ŞI ORIENTĂRI CONTEMPORANE ÎN TEATRUL ŞI FILMUL ROMÂNESC

MIHAI VASILIU — Eroul istoric—expresie a spiritului vremii în dramaturgia contemporană românească 7
MIHAI FLOREA — Turnee teatrale româneşti peste hotare 17
FLORIAN POTRA — Pentru o «aesthetica in motu» a filmului contemporan 27
GEORGE LITTERA — Recitindu-l pe Iliu: actualitatea discuţiei despre stil . . 35

CONTRIBUŢII NOI ÎN CERCETAREA ISTORIEI TEATRULUI, MUZICII ŞI FILMULUI

SILVIA CUCU — Integrarea în contemporaneitate a regizorului G. M. Zamfirescu 41
HRISANTA PETRESCU — Elemente de continuitate în muzica psaltică românească 55
ELENA ZOTTOVICEANU — Contribuţii la cunoaşterea istoriografiei muzicale româneşti în perioada interbelică (M. Gr. Poslușnicu, C. Bobulescu, G. Onciul) 79
OLTEEA VASILESCU — Un mare cineast uitat: Lupu Pick 87

COORDONATE ACTUALE ALE SPECTACOLULUI DE TEATRU

ION TOBOŞARU — Reflecţii despre teoria artei actorului 99
IOANA MĂRGINEANU — Confluenţa artelor în spectacol. Noi repere stilistice . . . 109
MIHAI RĂDULESCU — Argumente pentru o stilistică teatrală 123
ADRIANA HASS — Structuri dramatice—structuri spectaculare 133

NOTE ŞI DOCUMENTE

ION CAZABAN — Interpreţii lui Caragiale (1879—1918) — dicţionar critic 143
IOSIF SÎRBUŢ, VOICHIŢA CÂMPEANU-FATYOL — George Enescu, cetăţean de onoare al oraşului Arad . . . 153

CRONICA

Teatru—Teatrologie (Medeea Ionescu) 163
Muzică—Muzicologie. Viaţa muzicală (Viorel Creţu) 166
Simpozionul de muzicologie «Stevan Mokranjac» de la

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE A ARTEI
12.642
28/81
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Negotin (R.S.F. Iugoslavia) (Lucia Alexandrescu, Elena Zottoviceanu) 169
O călătorie de studii în Statele Unite (Adriana Şirli). . . 170
Film —Filmologie (Manuela Cernat) 171

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

CAMIL PETRESCU, *Documente literare* (Medeea Ionescu) 177
VALENTIN SILVESTRU, *Elemente de caragialeologie* (Ion Cazaban) 181
MARIA VODĂ CĂPUŞAN *Dramatis personae* (Mihai Rădulescu) 182
MIRA IOSIF *Teatrul nostru cel de toate serile* (Ioana Mărgineanu) . . 183
* * * *Şcoala muzicală de la Putna. Manuscrisul 56/544/576 I Antologhion* (Adriana Şirli) 184
TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie, Studii vol. II* (C. Stihi-Boos) 186
* * * *Acte, documente şi scrisori din Şcheii Braşovului* (C. Stihi-Boos). 188

★

Bibliografie (Teatru, Muzică) 191

Discografie (Hrisanta Petrescu) 193

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IMAGINI DE ŞANTIER

Puterea de vitalitate a unei culturi se măsoară, deopotrivă, cu cristalizări şi cu deveniri. Mai precis : cu fapte ajunse la maturitate, desăvîrşite ca formă şi conţinut, ca şi cu fapte ce se desfăşoară procesual, în căutare de sens şi de ele însele. Avem deci de-a face cu două categorii distincte, fiecare din acestea cu chipul şi statutul său aparte. Totuşi, aceste categorii nu-şi stau faţă în faţă ca două serii de realităţi opuse ; ele se întregesc reciproc, înscriind împreună o complementaritate pe cît de vie tot pe atît de necesară.

Cele dintîi — cristalizările — au caracter revolut. Sînt entităţi constituite. Reprezintă împliniri, confirmări, certitudini, toate acestea fiind dobîndite la capătul unor străduinţi îndelungi ce închid în ele depozite întregi de inteligenţă, sensibilitate, experienţă şi dăruire omenească. Le putem considera jaloane, implicit şi puncte de reper, pe acele multe şi nesfîrşite drumuri pe care în mod inerent mintea creatoare este ţinută să se angajeze. Celelalte — devenirile — exprimă mişcări în curs, opţiuni şi programe intrate în acţiune. Anunţă ori descriu domenii trebuind să fie investigate şi cucerite. Fiecare în parte, ca şi toate la un loc, exprimă prospecţiuni active în masa de virtualităţi, solicitări şi iniţiative ale construcţiei umane. Funcţionează în genere ca linii de forţă, unele din acestea fiind definite efectiv, altele pe cale de a se defini.

În lumina acelor precizări, ne putem da seama cît de ineluctabile sînt ambele categorii. Să presupunem, în speţă, că ar lipsi cea dintîi ! În asemenea condiţii, deci fără o tablă de pertinenţe şi valori, fără monumente reprezentative, fără măcar un fond de clasicitate, destinul unei culturi ar rămîne sărac, dacă nu chiar şi improbabil. Tot aşa, şi în ipostaza contrarie. Cu oricîte muzee, dar fără laboratoare şi şantiere, o cultură riscă să se adreseze doar eruditiei reci, nu şi vieţii ca atare. Ne poate dispune, într-adevăr, spre contemplaţie abstractă şi savantă, nu însă şi spre emoţii ori incitaţii încălzite de chemările existenţei.

Nu este cazul ca între aceste două serii de fapte să facem vreo deosebire ierarhică. Sub raport calitativ, funcţiunea lor este la fel de necesară şi de integrantă. În ce priveşte însă unghiurile specifice sub care trebuie să le situăm, nu mai puţin şi criteriile de judecată ce li s-ar adapta mai adecvat, acestea diferă. Cîteva precizări, în legătură cu această chestiune, sînt acum de rigoare.

Oarecum, datele corespunzătoare primei categorii au un regim mai stabil, mai unitar, mai susceptibil astfel de a se instituţionaliza drept normă sau sistem. Este limpede, de ce ! Aici, faptele în joc impun direct, dintr-o dată, prin ele însele. Impun, anume, prin adevărul lor intrinsec, prin acumulările lor de adîncime, prin sinteza lor împlinită, prin statura lor sigură. Nu ar mai avea rost, de aceea, ca fie în structura lor intimă, fie în suma lor de semnificaţii exterioare, să intervenim cu ceva de natură să aducă ori să propună modificări esenţiale. Totul este ca în actele de custodie

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 3–5, BUCUREŞTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe care ni le reclamă aceste valori de cultură să găsim măsuri ferme, să asigurăm patrimoniului în cauză fundalul de istorie și de spiritualitate la care are dreptul, să simțim că totuși tăcerea acestor fapte nu este o tăcere de lucruri moarte, ci una în care se pot ascunde vaste elocințe venite de departe și capabile să străbată spații încă nebănuite.

În cazul celeilalte categorii, situația este sensibil alta. Ceea ce avem înaintea ochilor, acum, nu mai sînt fapte constituite, ci fapte în constituire. Acestea din urmă pun cunoașterii noastre sarcini aparte. Nu ar mai fi de ajuns să ne oprim la ceea ce ni se înfățișează senzorial; la ceea ce contactul cu aceste fapte ne poate revela imediat. Paralel cu ceea ce avem de constatat direct, este necesar să sesizăm, să înțelegem, să urmărim, eventual să ne implicăm moralmente, și în *mișcarea* căreia i se supun aceste fapte. Ori — ne dăm seama! — această mișcare deține în ea parametri multipli și condiții greu de caracterizat dintr-o odată. E nevoie — de exemplu — să ne întrebăm și să deslușim: ce idee conducătoare îi stă la bază, ce factori au determinat ori au contribuit la configurarea acestor idei, înspre ce finalități se îndreaptă, în ce conjunctură politică, socială ori morală se petrec dezvoltările ei, cu ce reverberații axiologice intră în spiritualitatea lumii actuale, cîtă valoare în sine și cîtă valoare umană în genere pot înscrie manifestările ei?

Cele două categorii — așa cum am mai spus — se desfășoară simultan. Altminteri, complementaritatea lor ar funcționa mai greu sau chiar ar fi împiedicată să funcționeze propriu-zis. Se poate întîmpla, însă, ca lumina sub care ni se arată să nu fie întotdeauna egală. Sînt epoci, anume, în care sub obiectivul istoriei prioritatea revine faptelor din prima categorie. Acestea — să spunem — sînt epocile de liniște sau de relativă liniște, în care spiritul omenesc are nevoie să se așeze ori să se odihnească, aceasta nu într-un sens firesc și vulgar al cuvîntului, ci într-unul profund și edificator. Cu alte cuvinte: epoci oarecum de destindere, în care spiritul omenesc să poată proceda mai în răgaz, metodic, mai puțin solicitat ori alertat de acuitatea evenimentelor exterioare, la macerarea, consolidarea și asimilarea cuceririlor sale. Sînt și alte epoci, cu tot atîta putere și pregnanță în dialectica istoriei, în care este firesc și necesar ca prioritatea să se orienteze spre fapte și mentalități de șantier. Este vorba — prin excelență — de epoci în care apar mișcări revoluționare, în care se petrec cotituri istorice, în care intervin diferite mutații în tablele curente de valori, în care ideea de dezvoltare înțelege ca în pragmatismul ei inerent să se asocieze și tot atîta demnitate filozofică.

Cîteva reflecții, acum, în lumina considerațiilor de mai sus, cu privire la mișcarea de cultură din cuprinsul societății românești actuale.

Aspectul predominant este unul de mare și intens șantier. Nu este locul, aici, să ilustrăm aceasta prin cifre și statistici comparative. Este necesar, însă, fie și în treacăt, să facem cîteva recapitulări. Înțelesul acestor recapitulări ține de fapte ce se înscriu puternic în concepția și mersul construcției noastre socialiste. Toate, firește, sînt pătrunse de spirit revoluționar. Dar, nu un spirit revoluționar de tip intempestiv, inspirat ori influențat de vreun joc conjectural sau altul, ci unul fecund și edificator, născut din permanențe și date intrinseci ale realității noastre naționale.

Un moment, într-adevăr, într-o primă luare de contact cu noile situații instituite în viața politică și socială a țării, s-a putut ca în peisajul general al manifestării noastre culturale să-și facă drum unele servituți de caracter schematizant și unele criterii purtînd pe ele semne de sociologism vulgar. Sesizarea, însă, s-a produs la timp, în mod salutar. Avea să-i urmeze, nu remiteri de tip abrupt, putînd să apară astfel drept o altă formă de dogmatism ori alunecare în schemă, ci o evoluție organică, legitimă, cu integări treptate și intrări sigure pe făgașuri de durată.

Avem de înregistrat, mai întîi, o vastă operă de reconsiderări. În sfera chestiunii avea să intre mult: creație folclorică, literatură, artă, monumente istorice și arhitectonice, muzică, ziaristică, istorie politică și istorie culturală, începuturi științifice ș.a. Procesul, bineînțeles, este în curs. Dar ceea ce s-a înfăptuit pînă în prezent, deopotrivă și ceea ce neîntrerupt se află în curs de înfăptuire, este pertinent. Reprezintă așezări de fond, garanții de continuitate, temeiuri de clasicitate. Din multe puncte de vedere, această operă de reconsiderări era necesară. Fie din motive de ordin fortuit, fie din altele a căror răspundere o purtam noi înșine, fapt e că numeroase și importante valori din patrimoniul nostru spiritual ca popor erau lăsate să vegeteze în umbră ori cel mult să figureze viciat, sub acoperirea unor prejudecăți de sistem sau interpretări eronate. În această privință, prețuirea noastră trebuie să aibă în vedere, pe lîngă cantitatea de muncă înfăptuită, și linia de gîndire căreia i s-a subsumat și continuă să i se subsumeze această înfăptuire. Reconsiderările la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care ne referim năzuiesc cu fermitate spre niveluri în care normele de etică și de exegeză ale culturii se pot bucura de întregul respect și de întreaga încadrare axiologică la care au dreptul. Putem lăsa să stăruiască în cugetele noastre un sentiment hotărît de încredere, desigur nu cu ton apodictic și absolutizant, dar în orice caz unul încurajator provenind din acea liniște imanentă, binevenită, pe care ne-o pot furniza faptele reale și rostul lor fundamental. Și anume : în momentul de față, nu există document de inteligență, de sensibilitate și de creație spirituală autohtonă, asupra căruia să nu existe deplină atenție cercetătoare dacă acest document a fost depistat, sau în așteptarea căruia să nu se adune și să se configureze pregătiri prospective, capabile de a-l depista.

Să scrutăm, mai departe, în mulțimea de date, aspecte și mișcări ce populează azi șantierele culturii noastre naționale ! Au apărut și continuă să apară ediții de opere complete ale scriitorilor noștri clasici și reprezentativi. Au mai rămas doar puțini scriitori, din perioade vechi pînă în altele mai noi, asupra cărora să nu se fi întocmit monografii, interpretări și comentarii de specilitate. O seamă de mari scriitori ai lumii — tragicii greci, Dante, Shakespeare, Molière, Schiller, Goethe, Balzac, Flaubert, Dostoievschi , Tolstoi ș. a. — au fost traduși în întregime sau aproape în întregime. Și trebuie adăugat : nu traduceri de calitate empirică, ori simple traduceri de popularizare, ci traduceri în metru original unde era cazul, traduceri de rigoare filologică, traduceri trebuind să urmeze în totul codul artistic al acestui gen de activități creatoare. Tot așa, în ce privește patrimoniul artistic al țării. Rețeaua muzeistică, azi, se generalizează. Nu există oraș capitală de județ, și chiar oraș de subordine administrativă, care să nu-și fi întemeiat sau să nu tindă a-și întemeia un muzeu propriu, cu profil artistic, istoric și etnografic. Înființarea de case memoriale intră de aproape în conștiința civică și în datoria spirituală a municipalităților. Săpăturile arheologice, din ce în ce mai bine echipate, dovedesc că pe teritoriul românesc multe vestigii de istorie și de artă așteaptă să fie descoperite și studiate. Cartea de artă — monografii de pictori și sculptori, albume, studii asupra monumentelor caracteristice — departe de a mai constitui doar raritate sau speculație bibliofilică, devine cuvînt de ordine, punct de program, îndatorire constantă. Literatura folclorică — atît pe latură muzicală cît și poetică — se bucură azi de organizări și metode în măsură să descopere și să semnifice încă nebănuite depozite de gîndire populară și de viziune românească asupra vieții. Teatrele din țară se dovedesc laboratorii vii, incitante, pe de o parte ajutînd dramaturgiei originale să găsească forme și căi de implicare substanțială în problematica noii noastre societăți, pe de altă parte denotînd că în cultura contemporană de teatru putem și noi românii să venim cu partea noastră de universalitate. Cinematografia națională, nu pînă de mult timidă, ezitantă și parcă neîncrezătoare într-o soartă proprie, se regăsește treptat-treptat pe sine și își lărgește cu autoritate cercul de preocupări. Mari lucrări de sinteză — dicționare, enciclopedii, tratate de istorie politică, literară, artistică, filozofică, științifică — sînt în lucru, unele din acestea sub formă de reeditări perfecționate, altele trebuind să-și constituie acum întîia lor statură.

Mărginim aici această trecere în revistă. Ea exprimă doar fragmentar o situație care în realitate este nesfîrșit mai cuprinzătoare și mai complexă. Rîndurile de față nu au urmărit să stabilească un inventar. Rostul lor este să redea un climat, să denote stări de spirit, să ne comunice și să ne introducă în ritmul unei mișcări. În tot ce am evocat mai sus — s-a văzut — stăruiește o imagine de șantier. Simțim — s-ar spune — că nu avem încă îngăduințe ori răgazuri pentru odihnă, contemplări sau mulțumire deplină de noi înșine. Cele două milenii de existență românească de pînă acum sînt și două milenii de existență spirituală. Sub acest raport, fără îndoială, cunoaștem mult ; nu cunoaștem însă totul. Sînt încă straturi întregi de comori și de înțelesuri, în această existență spirituală, care își așteaptă cu înfrigurare glosatorii și rapsozii. Aceasta, nu numaidecît pentru vanități cercetătoare ori incintări estetice, ci mai presus de orice pentru a ne dovedi atît nouă înșine, cît și conștiinței universale, pe ce intuiții și pe ce esențe de umanitate s-a sprijinit și se sprijină alcătuirea românească profundă, ce reprezentăm în lume, cît adevăr de istorie și cît adevăr de cultură pulsează constitutiv în spiritualitatea românească.

În muzica de viață de pe acest șantier, cu semnificația aparte pe care i-o împrumută acest an jubiliar al Partidului Comunist Român, răsună stringent și răsunător vizionar două teme cardinale, ambele cu investire de idei-forțe în destinul realității românești : *voință de istorie* și *voință de cultură*.

ION ZAMFIRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TENDINȚE ȘI ORIENTĂRI CONTEMPORANE ÎN TEATRUL ȘI FILMUL ROMÂNESC

EROUL ISTORIC — EXPRESIE A SPIRITULUI VREMII ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

de MIHAI VASILIU

Interpretarea adevărului istoric în lumina comandamentelor majore ale vremii în care au fost create operele respective ne apare astăzi cu claritate ca una dintre constantele dramaturgiei românești. Ea comportă, indiferent de epoca în care a fost scrisă o operă sau alta, o dublă determinare: pe de-o parte talentul autorului de a sesiza just și în profunzime relația trecut-prezent, de a o transfigura artistic, incorporînd-o intim în operă, în primul rînd prin crearea unor eroi reprezentativi din acest punct de vedere; pe de altă parte, necesitatea istorică obiectivă, ambianța socială și spirituală care reclamă, în momentul dat, apariția operei. Luînd în considerare ambele aspecte — care, bineînțeles, se intercondiționează — constatăm că momentele culminante pentru afirmarea spiritului vremii în dramaturgia românească de inspirație istorică națională corespund, de regulă, acelor perioade în care apare pe primul plan, în dezvoltarea societății românești, problema unității și independenței naționale.

În acest sens, capacitatea literaturii noastre dramatice clasice de a reflecta, într-o anumită măsură, concomitent, trecutul și prezentul, de a înfățișa cititorului sau spectatorului nu numai evenimentul dramatic ori destinul uman desfășurate cîndva aievea, ci și rezonanța acestora în actualitate, a fost confirmată plenar în secolul al XIX-lea prin eroii dramelor *Răzvan și Vidra* de Hasdeu și *Despot-Vodă* de Alecsandri, la începutul veacului al XX-lea prin cei creați de Alexandru Davila *(Vlaicu Vodă)* și Barbu Delavrancea (Ștefan cel Mare), iar în perioada dintre cele două războaie mondiale, sub semnul unei largi diversificări tipologice, tematice și stilistice, prin eroii lui Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, G. M. Zamfirescu, Ion Luca, Nicolae Iorga etc.

Creația literară contemporană pentru scenă s-a dovedit, la rîndul ei, în condițiile noilor obiective ale culturii românești socialiste, o demnă urmașă a acestei tradiții fertile, pe care a continuat-o, firește, într-un spirit nou. Afectată, însă, în primele ei manifestări, de scăderile cu un caracter mai general ale dramaturgiei în privința calității artistice, tributară într-o anumită măsură schematismului și unilateralizării eroilor și conflictelor (așa cum se poate vedea, de exemplu, în *Pentru fericirea poporului* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru, *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga, *Pîrjolul* de Dinu Bondi și Cezar Petrescu, *Horia* de Mihail Davidoglu), piesa istorică națională n-a putut răspunde decît parțial, în deceniile 5 — 6 ale veacului nostru, exigențelor unei autentice și complexe interpretări contemporane. După o diminuare evidentă a interesului pentru această specie vreme de aproximativ un deceniu, resurecția dramei istorice de inspirație națională s-a produs

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 7—15, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în ultimii cincisprezece ani, aducîndu-ne satisfacția unui adevărat salt calitativ, atît în sensul lărgirii și diversificării tematicii, al șlefuirii meșteșugului artistic, al adîncirii conflictelor, cît și în direcția realizării eroului dramatic generator de semnificații contemporane.

În ansamblu, noua noastră dramaturgie de acest gen manifestă tendința de a evita evocarea « ilustrativă » a unor fapte ori personalități, de a renunța la vorba, gestul, caracterele și conflictele dimensionate amplu, la respirația largă, patetică în sens romantic a replicii, de a renunța la solemnitatea personajelor și situațiilor — toate acestea caracteristice dramei istorice clasice și, bineînțeles, unei largi serii de producții ulterioare. Noile piese sînt, în schimb, mai suple, se îndreaptă spre adîncirea analizei psihologice, spre relevarea actelor de conștiință, spre implicarea atitudinii intelectuale, spre un mai înalt grad de generalizare, cu insistente și organice rezonanțe în contemporaneitate — toate acestea caracteristice cerințelor dramaturgiei moderne. Citindu-l pe Jan Kott în referirile sale la interpretarea lui Hamlet, putem afirma că în genere, dramaturgia noastră actuală de inspirație istorică națională își propune, în mod justificat, să ajungă prin intermediul unor personaje sau întîmplări de demult, la experiența și la sensibilitatea contemporană, să regăsească în frămîntările trecutului, trăsături proprii omului modern; ea își propune să stabilească selectiv elementele de comunicare între ce a fost și ce este, să descifreze coordonatele permanenței poporului român, să cultive sentimentul durabilității sale istorice.

Examinarea celor aproape 150 de lucrări dramatice de inspirație istorică națională create în ultimii cincisprezece ani (deci într-o medie de nouă-zece pe stagiune) ne oferă mai întîi prilejul de a constata, odată cu diversificarea tematică largă, schițarea unor preferințe semnificative ale dramaturgiei pentru anumite perioade istorice; cea mai mare parte a pieselor (circa 60 la sută) sînt inspirate din istoria medievală, autorii optînd îndeosebi pentru perioada întemeierii țărilor române, pentru epocile de afirmare a autorității centrale voievodale în slujba luptei de apărare în fața asaltului otoman (secolele XV — XVI), pentru tulburătoarea vreme de afirmare a spiritualității românești la răscrucea secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, pentru marile răscoale populare; într-o proporție importantă (aproape 40 la sută) întîlnim opțiunea dramaturgilor pentru lupta revoluționară a clasei muncitoare, pentru lupta în ilegalitate a partidului, a comuniștilor, în anii dominației fasciste; puternic stimulată de sărbătorirea unor mari evenimente istorice — centenarul independenței de stat a României, 60 de ani de la desăvîrșirea unității naționale, 50 respectiv 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, 35 de ani de la revoluția de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă din August 1944, precum și sărbătorirea a 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și unitar în vremea lui Burebista — literatura noastră dramatică și-a îmbogățit patrimoniul cu noi opere valoroase, în care eroul dramatic și-a aflat întruchipări de o factură adesea inedită, cu o profundă și uneori durabilă rezonanță patriotică; mult mai rar se observă tentația evocării unor mari personalități din trecut ale artei și culturii naționale.

Dacă preferința predominantă pentru istoria medievală continuă o atracție care era caracteristică și dramaturgiei noastre din trecut, trebuie să observăm însă că această atracție — justificată dealtfel și atunci și acum — are temeiuri modificate și se manifestă în mod fundamental diferit. În primul rînd este de subliniat deosebirea de concepție în abordarea tematicii istorice: chiar atunci cînd autorii își aleg, astăzi, aceleași personalități care îi inspiraseră și pe predecesorii lor, realizarea operelor își propune relevarea personalității istorice ca expresie a necesității obiective a dezvoltării sociale, ca expresie a năzuințelor și luptei maselor populare; implicit, acestea din urmă nu mai apar ca un fundal amorf, tratat într-un mod idilic (în puținele cazuri în care, chiar în acest fel, apăreau), ci capătă funcționalitate dramatică, o viață scenică în deplin acord cu rolul determinant pe care l-au jucat în împrejurarea istorică dată. În al doilea rînd trebuie observat că opțiunea dramaturgilor de astăzi se îndreaptă în majoritatea cazurilor tocmai spre acele personalități istorice care, înțelegînd necesitatea și inevitabilitatea progresului, au acționat cu cea mai mare eficacitate în acest sens (de exemplu voievozii întemeietori, Mircea cel Bătrîn, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Constantin Brîncoveanu în Țara Românească, Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Dimitrie Cantemir în Moldova). În al treilea rînd, dramaturgia contemporană — spre deosebire de cea din trecut — se orientează masiv spre evocarea luptei revoluționare a maselor populare, îndeosebi din Transilvania, aproape o treime din piesele care tratează evenimente istorice medievale fiind dedicate, într-o formă sau alta, răscoalei de la Bobîlna, răscoalei lui Doja, celei condusă de Horia, Cloșca și Crișan, revoluției pandurilor lui Tudor Vladimirescu, anului revoluționar 1848 și răscoalelor țărănești din 1907. În

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sfîrșit, trebuie subliniat faptul că dramaturgia istorică de inspirație națională integrează în cuprinsul ei și evenimente privind existența istorică și a altor naționalități care trăiesc pe teritoriul de astăzi al României.

O sferă de preocupări integral inedită pentru dramaturgia românească o constituie în contemporaneitate aceea a luptei partidului în ilegalitate, a activității eroice a comuniștilor pentru eliberarea poporului român de sub dominația fascistă, pentru răsturnarea orînduirii burgheze. Eroul dramatic găsește în această diviziune a speciei dramatice de care ne ocupăm un teren de realizare extrem de prielnic prin dramatismul situațiilor, prin tensiunea psihică și înainte de orice prin bogăția calităților umane excepționale pe care istoria le-a cerut și le-a creat datorită exigențelor cu totul neobișnuite ale luptei revoluționare.

Procesul de adecvare a eroului dramatic de factură istorică la comandamentele vremii noastre în sensurile arătate a început în 1966, cu piesa lui Dan Tărchilă, *Io Mircea Voievod*. Păstrînd însă în bună măsură modalitatea anterioară a evocării istorice, autorul manifestă totodată tendința contemporaneizării eroului și a problematicii sale — lupta îndîrjită dar inteligentă și abilă pentru apărarea libertății românilor și implicit a Europei în fața invaziei otomane, simțul de răspundere față de poporul său și față de istorie — fără să izbutească însă a o integra organic în țesătura piesei. În același an, Mircea Lerian încearcă și el să ofere în *Țepeș-Vodă* nu numai un portret monografic al eroului, ci și relevarea unor elemente ale permanenței istorice în ceea ce privește politica internă și externă a Țării Românești, schițarea unei idei care va fi dezvoltată mai tîrziu în evoluția speciei, și anume lupta eroului cu timpul potrivnic. În ambele piese prezența eroului dramatic rămîne totuși esențial-tradițională, spiritul vremii în care au fost scrise făcîndu-se simțit doar tangențial, prin trimiteri mai mult sau mai puțin exterioare structurii dramatice propriu-zise.

Un pas mai departe pe drumul deschis îl face în 1967 Horia Lovinescu, cu drama sa *Petru Rareș (Locțiitorul)*. Fără să părăsească tiparul tradițional al evocării « monografice » — întrucît portretul eroului se constituie și se amplifică succesiv, din prezența sa în momente cheie atît pentru evoluția lui ca personaj istoric real cît și pentru profilul său uman (chiar dacă această succesiune cronologică părăsește linia clasică a discursului dramatic, revendicîndu-se, după cum s-a observat, fie din Brecht, fie din Anouilh) — autorul încearcă, și izbutește într-o anumită măsură, să-l modernizeze prin implicarea confruntării eroului cu vremea lui și cu destinul poporului său. Această confruntare — care aduce un cîștig cert în direcția schițată prin piesele menționate anterior, aceea a luptei personalității de excepție cu timpul — se realizează fie pe calea proceselor de conștiință ale eroului, fie prin punerea lui în situații limită, fie prin răsfrîngerea unor acțiuni exterioare prin comentariul altor personaje. Interferența celor două modalități — tradițională și modernă — conduce fără îndoială la relevarea valențelor simbolice ale dramei lui Petru Rareș, ea izbutește să pună în lumină ideea centrală a piesei : lupta pentru afirmarea și menținerea conștiinței naționale a poporului român, în pofida tuturor vitregiilor istoriei (eroul se consideră păstrătorul unui depozit care « trebuie să plutească pe marea veacurilor », întrucît « nu-i al meu — spune Rareș —, e al pămîntului meu străvechi și al locuitorilor lui. Eu nu sînt decît un plutaș, care, cît trăiește, trebuie să îndrepte încărcătura asta spre viitor »). Dar, insuficient de organică, această interferență a zbuciumului interior al eroului cu problematica destinului istoric al poporului său nu-și atinge scopul decît parțial și întrucîtva declarativ. Piesa — și eroul — rămîn, totuși, un reper important în evoluția contemporană a speciei, și, datorită forței creatoare a autorului, își asigură trăinicia.

A trebuit să mai treacă un an, pentru a putea sesiza în 1968, odată cu premiera piesei lui Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia*, o reală împrospătare a *viziunii* istorice. Astfel, deși avem de-a face acum cu desfășurarea unei acțiuni imaginare, cu o « istorie apocrifă », cum își subintitulează autorul piesa, această acțiune păstrează miezul unor relații istorice reale, care descind atît din prezența personajului Basarab și a contradicțiilor feudale caracteristice secolului al XIV-lea, cît și din profilarea unui conflict mai vast, inerent progresului umanității în genere, între « om și timpul său ». Autorul a evitat însă imitarea modelelor clasice românești ale genului în această privință, imaginînd termenii conflictului în opoziții simbolice : societatea apuseană a vremii este preocupată de luxul vestimentar — autoritatea voievodală din Țara Românească se străduiește să astupe gropile din mijlocul drumului ; în Apus mersul timpului îl măsoară orologiul — la noi cîntatul cocoșilor. Dar stadiul inferior al dezvoltării sociale din Țara Românească pe planul tehnicii și al

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rafinamentului în momentul respectiv, este compensat prin potențele spirituale, prin valoarea umană înaltă a celor mai buni fii ai poporului, voievodul Basarab însuși vădește un pilduitor patriotism, punînd mai presus de orice dragostea de țară ; al doilea grămătic face dovada unor excepționale însușiri poetice ; sculptorul năzuiește să reprezinte plastic infinitul ; croitorul cel mare are, în limitele meșteșugului său, viziunea viitorului. Toți întruchipează, împreună, trăsături caracteristice ale poporului român (energie, dirzenie, voioșie), prefigurînd apariția conștiinței de sine a acestuia și exaltînd spiritul lui constructiv, creator. Relevarea caracterului de permanență, de continuitate a unei asemenea evidente însușiri naționale (explicitată dealtfel în text, fără să fi fost nevoie, prin folosirea unor versuri de Arghezi și prin aluzii directe la Brâncuși), se cere subliniată ca una din principalele valori *contemporane* ale piesei ; după cum se cere subliniat faptul că fantezia autorului nu depășește măsura, în primul rînd în privința principalului erou, Voievodul Basarab, ceea ce este ficțiune în piesă avînd calitatea de a se fi putut întîmpla, în esență, realmente, de a fi în genere verosimil și prin urmare convingător.

În același an, 1968, Paul Anghel propune o altă variantă a *luptei cu timpul*, într-o viziune istorică mai dens construită din punctul de vedere al eroului dramatic, o luptă pe care acesta o desfășoară « cu o conștiință deliberat tragică, de om cu idei și în același timp de vizionar » [1] ; autorul construiește, anume, în *Săptămîna patimilor*, « o ipoteză dramatică de veac eroic moldav », oferindu-ne imaginea unui Ștefan cel Mare complex : « prinț al Renașterii », diplomat și strateg, « voievod-păstor » și ca atare « om al pămîntului » », înțelept și vizionar, simplu ostaș și, în fine, simplu muritor. Sîntem departe, desigur, de portretul romantic pe care i-l făurise eroului, cîndva, în bronz, Delavrancea, și fără să impietăm cu nimic asupra monumentalei viziuni din *Apus de soare*, trebuie să recunoaștem că pe Ștefan al lui Paul Anghel îl înțelegem mai bine, mai profund ; și o facem pentru că ne sînt comune febrilitatea luptei pentru progres, mobilurile acestei lupte, condensate în noțiunea de patriotism ; o facem pentru că în replicile lui Ștefan « poate că e mică vremea » ori « eu sînt timpul » deslușim, dincolo de orgoliul, justificat dealtminteri, al domnitorului, sensul efortului contemporan de autodepășire, propriu societății noastre socialiste, viziunea unei încleștări titanice cu timpul, cu natura, pentru a le supune în favoarea realizării depline a personalității umane, a celei mai înalte umanități, umanitatea comunistă. Acest Ștefan ne este mai aproape prin modul său de a gîndi și de a acționa, prin integrarea lui în trupul țării și în destinul ei istoric glorios, prin vocația lui de ziditor al viitorului, dar totodată prin comportarea lui firească de simplu om, cu slăbiciunile și patimile sale. În *Săptămîna patimilor* — care pare să fi rămas pînă astăzi opera cea mai reprezentativă din punctul de vedere ce ne interesează aici — aflăm, astfel, un Ștefan — ca să folosim termenul curent — oarecum « demitizat », dar fără să-și piardă prin aceasta măreția, personalitatea, în sensul ei istoric. Aflăm un Ștefan în care credem, pentru că îl simțim al nostru, pentru că ne poate ajuta încă în făurirea unor idealuri în care, la rîndul lui, a crezut.

Într-a doua piesă a lui Paul Anghel, *Viteazul* (1969), « ipoteza » dramatică se configurează printr-o anumită desprindere a eroului din vremea sa, sugerată și de subtitlul « basorelief ... pe șapte fundaluri » și de existența « zeilor tutelari », care îi succed, de fapt, cronologic, lui Mihai Viteazul : Horia, Avram Iancu, Bălcescu, Gabor Aron. Sensul rămîne asemănător celui din *Săptămîna patimilor* : permanența istoriei, depășirea propriului veac în condițiile concrete ale vremii respective. Asistăm și aici la un proces de « demitizare » în favoarea lucidității politice, a rațiunii și atitudinii intelectuale, cum s-a afirmat. Procedeul se dovedește just în măsura în care relevarea esențelor îl aduce pe erou spre noi, ni-l oferă unei modalități contemporane de receptare. Dar excesul de luciditate în conturarea Viteazului, ca și « nehotărîrea ... între epica istorică tumultoasă, dinamică în esență, și divagația filozofică, statică și pletorică » [2], duce uneori pînă la obținerea unor efecte contrarii intențiilor, îndepărtîndu-ni-l pe erou, în loc să ni-l apropie. În dramaturgia lui Paul Anghel pe Ștefan îl credem și îl acceptăm în contemporaneitate integral, pe Mihai Viteazul numai în parte.

Anii următori au îmbogățit, firește, repertoriile teatrelor cu noi lucrări dramatice inspirate din istoria națională, avînd în centrul acțiunii personalității proeminente ale epocii medievale. Dintre acestea, unele au urmat tiparul tradițional, evocator, al eroului dramatic, cu amendări contemporane neintegrate organic structurii respective (de exemplu Bogdan în *Steaua Zimbrului* de Valeriu Anania sau *Cantemir-vodă* de Dumitru Almaș), altele au continuat să răspundă cu succes

[1] Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, București, 1972, p. 95.

[2] *Ibidem*, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

imperativului contemporaneizării organice, cu insistente relevări ale lucidității politice caracterizante pentru eroii respectivi : *Vlad Țepeș în ianuarie* de Mircea Bradu (1972), *Capul* (Mihai Viteazul) de Mihnea Gheorghiu și *Noaptea* de Mircea Radu Iacoban (1975), *Moartea lui Vlad Țepeș* de Dan Tărchilă și *Alexandru Lăpușneanu* de Virgil Stoenescu, după nuvela lui Negruzzi (1976), *Descăpățînarea* (Miron Costin) de Al. Sever (1977) și *Drumuri și răscruci* de Paul Everac (de asemenea Miron Costin, 1981), *Mihai Viteazul* de Eugen Mandric și Paul Findrihan (1979). O prezență insolită o constituie *Istoria ieroglifică* (1973), dramatizare de Cătălina Buzoianu și Mircea Filip a cunoscutei opere cu același titlu datorate lui Dimitrie Cantemir ; prezent în acțiune, dar mai ales în calitate de comentator scenic al evenimentelor, Cantemir ni se înfățișează ca un erou dramatic angrenat în complicatele situații politice interne și externe ale vremii, dar și vizionar, « gînditor social care-și devansează contemporanii », acționînd și el cu luciditate și înalt spirit patriotic pentru viitorul demn și luminos al poporului său.

În același context, dar evitînd « eroicul direct, în favoarea celui distilat prin limbaj și atitudine, a unui *eroism disimulat* adeseori prin umor și ironie » [3], autorul ne oferă, în *Răceala* (1977) și în *A treia țeapă* (1978), cu mijloacele metaforei, prilejul să admirăm nu numai performanța de a realiza, în cea dintîi piesă, un erou (Vlad Țepeș) în absența lui, ci și, în cea de a doua, dimensiunile plurivalente ale acestuia, de natură simultan etică, istorică și filozofică.

Lucrările dramatice a căror apariție a fost prilejuită și stimulată de marile sărbătoriri istorice ale poporului român au adus, în stagiunea 1976 /1977, în galeria eroilor războiului pentru independența de stat a României *(Două ore de pace* de D. R. Popescu, *Patetica '77* de Mihnea Gheorghiu, *Marele soldat* de Dan Tărchilă, *Șoimii* de Petre Vintilă, *Iarna lupului cenușiu* și *Rapsodie transilvană* de I. D. Sîrbu, *Tunul de cireș* de Aurel Gh. Ardeleanu) și a implicațiilor complexe, interne și internaționale, aferente *(Patima fără sfîrșit* de Horia Lovinescu, *Reduta* de M. R. Iacoban, *Hotărîrea* de Mircea Bradu, *Măria sa poporul* de Tömöry Peter), în genere cu mijloacele observației realiste, directe, uneori chiar documentare, adecvate problematicii respective, o varietate tipologică și de reacții profund patriotice, rar întîlnită cu o asemenea densitate în evoluția dramaturgiei românești. Ulterior, au fost tratate în mod asemănător personajele-erou exprimînd atît realitatea istorică a evenimentelor cheie din 1918 (în *Inima* de Mircea Bradu, *Vasile Lucaciu* de Dan Tărchilă etc.), și 1944 (în *Seara de taină* de I. D. Sîrbu, *Văgăuna* de Ștefan Iureș etc.), cît și ecoul lor în contemporaneitatea socialistă, spiritul patriotic și revoluționar caracteristic zilelor noastre.

În schimb, dată fiind și precaritatea informației concrete asupra personajelor istorice implicate în conflictele daco-romane dar și în interpătrunderea celor două civilizații care au dus la nașterea poporului român și apoi la continuitatea existenței sale în spațiul carpato-danubiano-pontic, eroii celor mai valoroase piese create sub semnul împlinirii a 2050 de ani de la constituirea statului daco-getic centralizat și unitar sub Burebista, au beneficiat de o tratare predominant metaforică, esențializată *(Muntele* de D. R. Popescu, *Regele descult* de Paul Anghel), nelipsind însă nici momentele reconstitutive *(Ispita* de Tudor Popescu, *Tropaeum Trajani* de Grigore Sălceanu, *Rămas bun soare apune* de Alexandru Popescu etc.).

Prezența eroului dramatic revoluționar, aflat în fruntea marilor răscoale populare din trecut, ocupă, după cum am văzut, un loc important în evoluția contemporană a dramei de inspirație istorică națională. Caracteristica sa dominantă constă de regulă în capacitatea de a înțelege sensul ascendent al istoriei, năzuințele maselor pe care le reprezintă, pentru a căror interese luptă și care îl recunosc drept conducător. Lupta cu timpul desfășurată de un asemenea erou capătă în aceste piese dimensiuni tragice amplificate prin faptul că el nu mai semnifică o incorporare abstractă în destinul poporului — așa cum se întîmplă în cele mai valoroase texte la care ne-am referit — ci una cît se poate de concretă. Dificultatea realizării unui astfel de erou — fie ca individualitate exponentă în mod nemijlocit a maselor populare, fie (mai rar) ca o expresie colectivă a acestora — sporește dacă avem în vedere absența aproape exclusivă a unei tradiții, dar ea conferă cu atît mai mult valoare celor mai izbutite realizări ale genului.

[3] Mircea Ghițulescu, *Dramele metaistorice ale lui Marin Sorescu*, în *Teatrul*, 1980, nr. 10, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Oprindu-se asupra tensiunii sufletești a lui Horia și Cloșca dinaintea arestării acestora, Paul Everac relevă, într-un scurt episod dramatic intitulat *Urme pe zăpadă*, demnitatea și patriotismul celor doi eroi, luptători pentru dreptatea socială. Discursul dramatic extrem de concentrat prilejuiește focalizarea acțiunii : ascunși într-o colibă de munte, Horia și Cloșca își trăiesc ultimele clipe de libertate știind că pe capul lor s-a pus un mare premiu și că cercul se stringe împrejur, pădurea fiind împinzită de jandarmi ; sfătuit de Horia să nu iasă din ascunzătoare, Cloșca, fire mai aprinsă, neliniștit de soarta ce-i așteaptă, se duce totuși să aducă apă de la izvor ; urmele lăsate pe zăpadă vor fi un indiciu pentru pindari. Calm, hotărît, Horia nu-i reproșează însă nimic lui Cloșca și nici nu manifestă vreo împotrivire la apariția urmăritorilor ; el se impune cu hotărîrea omului conștient că prin sacrificiul propriei vieți slujește cu demnitate cauza poporului său. Încordarea politică evidențiază astfel pregnant și diferențiat atît calitățile umane ale eroilor, cît și dimensiunile lor sociale (îndeosebi în privința lui Horia), în care se răsfring cele ale maselor de iobagi pe care îi reprezintă.

Același Horia apare în piesa lui Al. Voitin, *Procesul Horia* (1967) într-o altă ipostază, complementară însă celei dintîi ; în urma înăbușirii răscoalei, Horia și tovarășii săi sînt anchetați de un tribunal special, instituit de împăratul Iosif al II-lea pentru judecarea răsculaților ; anchetatorul principal, contele Jancovich, își desfășoară misiunea încredințată cu o perseverență diabolică, încercînd să evite disculparea lui Horia și a celorlalți prin invocarea asentimentului pe care împăratul și-l dăduse într-un moment de elan reformator pentru ridicarea iobăgiei împotriva « nemeșilor ». Înțelegînd de la bun început această tactică, Horia se preface încrezător în bunăvoința simulată de Jancovich (care insinuează că-i va ușura pedeapsa), pentru a nu expune populația represaliilor imperiale ; în ultimele clipe ale vieții el îi demonstrează însă anchetatorului că fusese tot timpul conștient de manevrele inscenate și că nu încrederea în cuvîntul contelui, ci o înțeleaptă rațiune politică determinase renunțarea la singura mărturie care l-ar fi putut salva de la moarte, odată cu Cloșca și cu Crișan. Din înfruntarea celor două poziții, imaginea eroului Horia se detașează pregnant pe multiple planuri care converg, punînd în lumină o caldă umanitate, luciditatea politică și abilitatea diplomatică, înțelepciunea nativă a omului din popor, demnitatea și dîrzenia, hotărîrea în luptă — trăsături cu caracter de permanență și de răsunet în actualitate.

Caracteristici asemănătoare privind eroul dramatic, în condițiile reflectării unor realități istorice și umane diferite, cu mijloace variate, izvorite firește din capacitatea creatoare inegală a autorilor respectivi, prezintă și alte lucrări dramatice inspirate din marile răscoale populare ale românilor ca și din revoluția pașoptistă, desfășurate în deplină înțelegere cu populația asuprită din rîndul altor naționalități. Printre acestea amintim *Coroană pentru Doja* de Aurel G. Ardeleanu, *Iancu la Hălmagiu* de Paul Everac, *Avram Iancu* de Pavel Bellu și alte piese cu același titlu de Al. Voitin, Mircea Micu, Stelian Vasilescu, *Wesselenyi* și *În vîrtej* de Veress Dániel, *Procesul lui Stephan Ludwig Roth* de Christian Maurer. Deși realizate cu mijloace artistice mai modeste, acestea trei din urmă au meritul de a pune în lumină — prin intermediul eroilor respectivi, personaje cu vederi înaintate, — o idee deosebit de prețioasă, și anume că revoluția din 1848 nu putea avea sorți de izbîndă deplină dacă nu valida principiul egalității tuturor naționalităților conlocuitoare din imperiul austro-ungar.

Opera cea mai izbutită inspirată din răscoalele populare, reprezentativă pentru viziunea istorică de rezonanță actuală a eroului dramatic, este *Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu (1971). Concepută ca un reportaj dramatic — ale cărui evenimente sînt comentate cu admirație pentru poporul român de către un corespondent al unui ziar austriac — piesa evocă revoluția populară condusă de Tudor Vladimirescu, pe fundalul larg al evenimentelor istorice ale epocii, prezentînd totodată raporturile politice ale Țării Românești cu alte state europene de la începutul secolului trecut și îndeosebi cu cele trei imperii reunite sub egida « sfintei alianțe ». Hotărîrea lui Tudor de a lupta pentru dreptatea poporului obidit, recrutarea luptătorilor din rîndurile țăranilor exploatați, transformarea cetelor de haiduci și panduri într-o armată organizată și disciplinată — toate acestea sînt înfățișate în cadrul existenței contradicțiilor sociale interne și în contextul complex al situației politice internaționale în care mișcările de eliberare ale popoarelor din Balcani de sub dominația otomană se loveau de jocul subtil și complicat al marilor puteri, mereu în căutarea unui echilibru și mereu în luptă pentru hegemonie. În acest joc, eroul piesei — care își urmează destinul tragic, determinat de condițiile istorice obiective ale epocii, dar și de propriile sale trăsături de caracter — manifestă un simț al datoriei și o înaltă atitudine patriotică, în care deslușim o viziune istorică de amplă rezonanță în actualitatea noastră socialistă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sfera tematică aproape integral inedită prin sursele ei de inspirație și care, prin urmare a oferit dramaturgilor, îndeosebi în ultimii ani, un teren de investigație extrem de interesant și sub raportul eroului dramatic, a fost aceea a luptei în ilegalitate a partidului, a comuniștilor. Idealul eliberării clasei muncitoare, a țărănimii, a intelectualității din lanțurile exploatării burgheziei și moșierimii, a eliberării poporului român de sub dominația fascistă, a oferit prilejul evidențierii unei calități umane ieșite din comun, aptă să profileze în veacul nostru modern chipul unui erou cu multe valențe clasice, dar cu o superioritate etică evidentă. Pe de altă parte, dat fiind tocmai ineditul situației, autorii au întîmpinat dificultăți de creație, învinse, firește, în mod inegal, dar mărturisind în ansamblu o angajare socială și politică impresionantă, care își așteaptă noile desăvîrșiri.

Cea dintîi realizare mai trainică în această zonă de creație i se datorește lui Aurel Baranga, care a izbutit să contureze încă în 1954, în *Arcul de triumf*, un caracter pregnant — personajul-simbol Magda — de natură să pună în lumină luciditatea, curajul, abnegația, spiritul de sacrificiu, eroismul luptătorilor comuniști, dar și înalta lor demnitate umană, capacitatea lor de polarizare a oamenilor cinstiți de felul Valeriei Zapan sau a lui Mayer Bayer. (Preocupat în continuare de această temă, dramaturgul a dat, douăzeci de ani mai tîrziu, o variantă nouă a piesei, sub titlul *Simfonia patetică*, unde, dacă personajele nu beneficiază de amplificări caracterologice considerabile, întîlnesc, în schimb, o structură dramatică mai favorabilă evidențierii lor plenare).

În 1959, o verigă importantă în evoluția eroului dramatic de această factură o constituie, în *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, prezența comunistului Pavel Golea. Acțiunea piesei petrecîndu-se în anii 1943—1946, oferă momente dramatice definitorii atît pentru profilarea eroului — ale cărui sentimente aparent antagonice, dragostea și ura, îi conferă valoare umană — cît și pentru cele trei surori ale căror destine le influențează, treptat, în sens pozitiv. Fără să capete amploarea unui personaj de prim-plan, acesta întruchipează totuși elementul dinamic al piesei, reprezentînd o forță politică progresistă în plină ofensivă.

Realizarea unui proces de clarificare politică, de limpezire a conștiințelor intelectualității românești în momentul de răscruce al actului istoric de la 23 August ca rezultat nemijlocit al acțiunii partidului, ne-a oferit, un an mai tîrziu, și Titus Popovici prin destinul pianistului Andrei, eroul piesei *Passacaglia;* într-o acțiune care se petrece în ajunul și în primele zile ale Eliberării, piesa înfățișează drama artistului care, mutilat de hitleriști, dar ajutat apoi, în condițiile instaurării puterii populare, să-și regăsească sensul vieții, ajunge la convingerea că n-are dreptul să se izoleze de realitate, ci, dimpotrivă, că trebuie să militeze pentru transformarea ei revoluționară.

O altă verigă în evoluția acestei dramaturgii o constituie trilogia lui Alexandru Voitin, *Oameni în luptă*, începută în 1960 cu piesa *Oameni care tac*, cea mai izbutită realizare a seriei, dată fiind tensiunea conflictuală în cadrul căreia se profilează cei doi eroi comuniști: muncitorul ceferist Axinte și studenta Rada; acțiunea se desfășoară, aici, spre sfîrșitul războiului, cînd, închiși în beciurile siguranței odată cu alți «suspecți», adunați la întîmplare în timpul unei razii, cei doi comuniști rezistă eroic schingiuirilor și creează treptat în rîndul celorlalți deținuți, apolitici, o atmosferă de demnitate umană care face posibilă în cele din urmă tăcerea tuturor, absolut necesară pentru salvarea unei tipografii clandestine. Completată, în celelalte piese ale trilogiei *(Oamenii învinș* și *Oamenii sînt oameni)* cu un alt personaj, Ștefan, prezența eroilor comuniști, plină de vitalitate, respirînd o puternică forță morală, exprimă în același timp certitudinea contaminantă a unui viitor luminos.

Mai puțin frecventată o vreme, și insuficient abordată prin filtrul originalității creatoare a autorilor, tematica luptei comuniștilor în ilegalitate, implicit prezența eroului dramatic desprins din paginile pline de emoție și tensiune ale acestei epopei, a cunoscut în ultimii ani o promițătoare înviorare. În urma puternicului impuls insuflat artei naționale de către Programul ideologic al partidului, dînd curs necesității de a realiza asemenea opere în cinstea marilor sărbătoriri prilejuite de aniversarea semicentenarului Partidului Comunist Român, de împlinire a unui sfert de veac de la proclamarea republicii, de aniversările eliberării patriei de sub dominația fascistă — o serie întreagă de dramaturgi și-au dedicat efortul creator acestei bogate arii tematice. Două aspecte semnificative se cer implicit subliniate, ambele comportînd nu numai o latură cantitativă, ci și una calitativă, deoarece pe măsura creșterii numărului eroilor dramatici la care ne referim observăm în mod firesc și sporirea valențelor artistice, a varietății și reliefului acestora: primul aspect vizează o anume diversificare a tipului de erou dramatic în noile producții ale genului; al doilea, se referă la lărgirea cadrului în care acționează eroul respectiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Într-adevăr, piesele din această categorie apărute în ultimele stagiuni păstrează în atenţie modalitatea devenită clasică de conturare a eroului comunist aflat faţă în faţă cu autorităţile de represiune burgheze, dar autorii lor vădesc în acelaşi timp o preocupare insistentă pentru profiluri şi situaţii dramatice mai variate, de natură să oglindească atît calităţile politice ale personajelor — dîrzenie, luciditate, abnegaţie, curaj, eroism — cît şi cele general-umane : dragoste, omenie, căldură sufletească, prietenie, neliniște etc. Astfel, dacă personajele-comuniști din *Buna noapte* de Alexandru Popescu (1972) sau cele din *Evadarea* de Leonida Teodorescu (1975) ori uteciştii din *Trădătorul* lui Ştefan Berciu (1975) sau din *O şansă pentru fiecare* de Radu F. Alexandru (1979), se află tot faţă în faţă cu siguranţa, ele capătă dimensiuni psihice multiple, confruntate fie cu tensiunea aşteptării, a incertitudinii în cea dintîi piesă, fie cu necesitatea stringentă a evadării unuia dintre cei cinci arestaţi pentru ca planurile depozitelor de armament să poată ajunge la destinaţie în vederea declanşării insurecţiei armate, în cea de a doua, ori în încercarea abilă dar zadarnică de a sparge unitatea celulei uteciste şi a o dizolva prin trădare, în ultimele două piese.

Implicaţiile mai largi ale prezenţei eroului comunist în viaţa de familie i-au preocupat pe mai mulţi dramaturgi, între care Petre Vintilă. Cele două piese ale sale dedicate acestei problematici — *Casa care a fugit prin uşă* (1972) şi *Cine ucide dragostea?* (1973) — propun situaţii diferite atît în ceea ce priveşte momentul istoric evocat (1933 ; 1944) cît şi relaţia familie-erou comunist ; dacă în prima piesă acesta din urmă (Necunoscutul) apare în casa profesorului Vanciu din afara familiei, simbolizînd suflul revoluţionar care cuprinde treptat medii variate, în cea de a doua piesă medicul militar Aurel, fiul mai mare al maiorului Felix, întruchipează acţiunea eroului comunist dinăuntrul familiei, favorizînd adeziunea, sugerată sau explicită, a tuturor membrilor acesteia la lupta condusă de partid.

Două alte variante ale celei dintîi situaţii amintite ne oferă în piesele lor Iosif Naghiu *(Valiza cu fluturi*, 1975) şi Francisc Munteanu *(Omul cu piciorul bandajat*, 1974) ; şi aici prezenţa unor luptători comuniști în ilegalitate este confruntată cu două medii familiale intelectuale ; caracterele, conflictele şi soluţionările sînt, fireşte, diferite : în piesa lui Naghiu, tînărul Alin, militant antifascist intransigent, de o mare putere şi probitate morală, rezistă cu succes cursei întinse cu abilitate de gazdele sale vîndute siguranţei, sculptorul Sandu şi soţia lui Ana ; ofiţerul Mihai, din piesa lui Francisc Munteanu, nevoit să se refugieze în casa unui medic (« neutru » din punct de vedere politic, dar care, din motive umanitare îi salvează ofiţerului viaţa, operîndu-l) întîmpină ostilitatea soţiei acestuia gata să-l predea poliţiei, dar află în schimb afecţiunea caldă şi sinceră a fiicei medicului, Ana.

Înainte de a încheia aceste consideraţii privind diferenţierea tipologiei eroului comunist, se cuvine a releva un fapt semnificativ pentru progresul poate încă lent, dar nu mai puţin sigur al tratării lor în spirit contemporan : atenţia sporită a dramaturgilor pentru *eroina* comunistă. Desigur, preocuparea nu este nouă, dar — după ce Alexandru Sever în *Menajera* şi Leonida Teodorescu în *Evadarea* au schiţat într-un mod interesant, cu poezie şi fior tragic, chipurile tinerelor eroine Gabi, respectiv Ina — merită subliniată reuşita lui Dumitru Radu Popescu în realizarea personajului Maria din *Piticul din grădina de vară* (pe scenă în 1974). Trăsăturile caracteristice eroului comunist, atitudinea sa dîrză în faţa autorităţilor de represiune şi chiar în faţa execuţiei, viziunea militantă a viitorului — apar aici dublate de lirismul şi poezia personajului, de nuanţele purităţii şi delicateţii sale care, departe de a atenua dramatismul situaţiei, concură armonios la configurarea unei întruchipări simbolice a demnităţii umane, plină de forţă şi optimism.

Nu putem omite, în sfîrşit, din examinarea modului în care eroul istoric apare în dramaturgia noastră originală ca expresie a spiritului contemporan — o serie de personaje inspirate din istoria universală (în *Ovidius* de Grigore Sălceanu, în *Nunta din Suza*, unde Sütö Andras aduce aspecte ale personalităţii lui Alexandru Macedon), precum şi acelea reprezentînd adevăraţi eroi ai culturii româneşti (Gheorghe Şincai, în *Clopote la zidirea lumii* de Emil Poenaru, Brâncuşi în *Coloana infinită* de Angela Platti sau în *Neştiutul cerc al sărutului* de Iuliu Raţiu, Ştefan Luchian în piesa lui Mihail Davidoglu, Conrad Haas în *Rugul* de Octav Mărgineanu, Kiss Miklós în *Scuza* de Szabo Lajos, N. D. Cocea în *Adio, majestate* de Al. Voitin şi altele). Aparţinînd primei sau celei de a doua categorii, personajele evocate răspund — bineînţeles, inegal din punct de vedere artistic, în funcţie de capaci-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tatea creatoare a autorilor respectivi — unei preocupări contemporane fie pentru destinul istoric în genere (în primul caz) fie, în special, pentru destinul istoric al marilor personalități artistice și culturale naționale, pentru contribuția acestora la constituirea permanențelor spiritualității românești.

LE HÉROS HISTORIQUE, EXPRESSION DE L'ESPRIT DU TEMPS DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Ayant brièvement passé en revue les traditions classiques du théâtre roumain, l'auteur de l'étude entreprend un examen panoramique de la manière dont les héros des pièces roumaines actuelles d'inspiration historique nationale expriment aussi bien la vérité des époques historiques évoquées que celle spécifique à la contemporanéité de leurs créateurs. Il met aussi en évidence, à l'aide de quelques succinctes exemplifications caractéristiques, les principaux aspects de la relation passé-présent, les virtualités esthétiques et patriotiques des personnages créés dans la période 1965—1980, analysant systématiquement les typologies correspondant aux différentes étapes historiques qui ont constitué des sources d'inspiration préférées pour les dramaturges contemporains : la civilisation géto-dace et sa confrontation avec le monde romain, la lutte pour la fondation des Etats roumains indépendants et, plus tard, pour la défense de ces Etats devant l'assaut ottoman, l'affirmation de la spiritualité roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècles, les grandes révoltes populaires, la guerre pour l'indépendance d'Etat de la Roumanie, la lutte des communistes dans la clandestinété contre la domination fasciste.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TURNEE TEATRALE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

de MIHAI FLOREA

În anul 1981 se împlinește un sfert de veac de la primul turneu întreprins peste hotare de un ansamblu teatral românesc în perioada ce a urmat eliberării : este vorba de prezența Teatrului Național « I. L. Caragiale » la festivalul « Teatrului Națiunilor » — Paris 1956. De atunci și pînă în prezent zeci de capitale și mari orașe din Europa, America de Nord, America Centrală au avut prilejul să cunoască « miracolul teatral românesc », cum s-a exprimat de multe ori presa străină. Aproape an de an, din 1956 și pînă astăzi, dar mai ales în ultimul deceniu, teatrele românești profesioniste din București și din provincie, precum și teatrele care-și desfășoară activitatea în limbile naționalităților conlocuitoare, cărora li s-au adăugat și unele formații teatrale de amatori, au dus peste hotare mesajul unei arte teatrale în plină înflorire, unei arte profund umaniste, ce se afirmă tot mai viguros și mai concludent pe plan internațional. Afișul acestor numeroase turnee a cuprins, cu precădere, lucrări aparținînd dramaturgiei originale clasice și contemporane, dar și capodopere ale altor literaturi dramatice, fapt care a permis spectatorilor străini să cunoască ampla deschidere repertorială a scenelor noastre. Prin intermediul spectacolelor prezentate peste hotare, precum și pe alte căi — traduceri de piese românești și montarea lor în diferite țări, contacte ale unor oameni de teatru români cu oameni de teatru străini, participarea specialiștilor de la noi la întîlniri internaționale (congrese, consfătuiri, simpozioane), invitarea unor regizori români să monteze pe scene din alte țări — publicul străin și presa teatrală din țările vizitate au putut aprecia înalta valoare a școlii interpretative românești, parte inseparabilă a culturii noastre socialiste.

Dintr-o lucrare mai amplă, care-și propune să trateze pe larg problema teatrului românesc în contextul teatrului universal al epocii noastre, desprindem cîteva pagini cuprinzînd date, informații, ecouri, considerații pe marginea unor turnee întreprinse de trei colective teatrale : din Craiova, Oradea, Timișoara.

TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA

Dintre teatrele din afara perimetrului capitalei, naționalului craiovean i-a revenit misiunea de a duce de mai multe ori mesajul actual al scenei românești, în cîteva țări socialiste : R.S.F. Iugoslavia, R. P. Bulgaria, R. P. Polonă. În general, fiecare turneu a însemnat o afirmare încununată de succes a colectivului și a valențelor lui artistice, după cum s-a subliniat în repetate rînduri și de către

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 17–25, BUCUREȘTI, 1981

2 — c. 1389

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
12.642

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ziariştii români care au însoţit trupa şi — deosebit de concludent — de către cronicarii de specialitate din cele trei ţări.

Primul turneu a fost înfăptuit între 24 — 27 aprilie 1968 în Iugoslavia, ca răspuns vizitei întreprinse între 2 — 5 aprilie acelaşi an, la Craiova, de către Teatrul Naţional Sîrb din Novisad. Se realizează, în felul acesta, nu numai un util schimb de spectacole, ci şi o ambianţă de cunoaştere reciprocă, de colaborare între două scene a căror vîrstă (ambele instituţii sînt centenare) şi prestigiu le impun printre cele mai cunoscute şi preţuite în ţările lor. Să menţionăm că naţionalul craiovean a cucerit diferite premii pe plan intern, iar Teatrului Naţional Sîrb din Novisad i-a fost acordat premiul I la Festivalul teatrelor dramatice din Iugoslavia.

Afişul acestui prim turneu a reunit trei spectacole : *Procesul Horia* de Alexandru Voitin, *Tartuffe* de Molière şi *Othello* de Shakespeare ; toate cele trei spectacole au fost prezentate la Novisad, iar *Othello a* fost jucat şi la Belgrad. Cronicarul ziarului *Dnievnic*, Miodrag Kuindzici, un nume în coloanele de specialitate ale presei iugoslave, a caracterizat astfel echipa : « o trupă cu însuşiri excepţionale, ale cărei experimente fertile înnobilează misiunea teatrului şi ideea de teatru »[1]. Folosind noţiunea de experiment, autorul citat, ca de altminteri şi alţi cronicari, se referă îndeosebi la *Othello* (regia Călin Florian, scenografia Mihai Tofan şi Florica Mălureanu), spectacol care a plăcut cel mai mult în Iugoslavia, interpreţii celor două roluri masculine principale, Vasile Cosma (Othello) şi Ion Pavlescu (Iago), fiind consideraţi un « cuplu virtuoz ». Un alt cronicar, V. Miroslavevici, formulează, de asemenea, opinii elogioase pe marginea prestaţiei artistice a colectivului craiovean : « Rămîn cu o impresie statornică, şi anume că în acest teatru se desfăşoară o largă muncă de creaţie, bazată pe experienţa rodnică ⟨iată ideea experimentului, care apare ca un lait motiv — M.F.⟩ şi pe respectul personalităţii artistice, al puterii de expresie a fiecărui actor ⟨ . . . ⟩ Vasile Cosma şi Papil Panduru ⟨Horia, respectiv Cloşca în *Procesul Horia* — M.F.⟩ au purtat cu succes întreaga greutate a personajelor lor — eroi populari neromantici. Personajul complex al Contelui Iankovici ⟨din aceeaşi piesă — M.F.⟩ a fost sculptat cu profunzime de actorul Nicolae Radu. În rolul Desdemonei, actriţa Eva Pătrăşcanu ne-a oferit una din cele mai mari creaţii lirice »[2]. Un argument în plus în conturarea imaginii realului succes de care s-au bucurat artiştii craioveni în Iugoslavia aduce un alt corespondent, Al. Firescu, căruia Miliţa Clesici Radacovici, una dintre cele mai mari actriţe ale teatrului din Novisad, i-a declacat : « Vă mărturisesc că nici unul dintre teatrele străine, venite în oraşul nostru, nu a dat spectacole atît de ireproşabile, de un nivel atît de ridicat »[3].

Cronologic vorbind, cel de al doilea turneu a avut loc în anul imediat următor în Bulgaria ; cum însă în această ţară s-au făcut mai multe vizite, în cadrul unor schimburi devenite tradiţionale, ne vom ocupa de ele în bloc, după ce vom vorbi despre turneul în Polonia, din 21 — 26 octombrie 1971.

Itinerariul polonez a cuprins două oraşe : Lodz, unde s-au prezentat *Arca bunei speranţe* de I. D. Sîrbu, regia Călin Florian, scenografia Vasile Buz, şi *Othello*, şi Varşovia, unde s-a jucat numai *Othello*, pe scena Teatrului Clasic din Palatul Culturii. Faţă de distribuţia de la premieră, în *Othello* regizorul Călin Florian a operat unele schimbări, spectacolul fiind de fapt o « refacere » : cea mai importantă modificare a fost intrarea tinerei Mihaela Arsenescu în rolul Desdemonei, în locul Evei Pătrăşcanu. Acest turneu s-a efectuat sub forma unui schimb de spectacole cu Teatrul Powszechny din Lodz, care, după vizita craiovenilor, va veni în România în mai 1972 şi va prezenta la Craiova şi Bucureşti *Regele Lear* de Shakespeare şi *Desculţ . . . dar cu pinteni*, un spectacol muzical în două acte după cartea lui Stanislaw Grzesiuka.

Presa poloneză, bogată în ecouri, a remarcat valoarea piesei, adîncimea personajelor, omogenitatea trupei şi intervenţia fermă, dar neostentativă, a regizorului, în spectacolul *Arca bunei speranţe* : « În România piesa se bucură de un mare succes ; a fost jucată de cîteva teatre, fiind vizionată de aproximativ 25 000 de spectatori. Se poate deci considera că piesa furnizează actorilor un material interesant. Personajul cel mai valoros este Iafet, profund uman, complicat. A fost realizat excepţional de actorul Tudor Gheorghe. Rolurile lui Iancu Goanţă (Sem) şi Ilie Gheorghe (Ham) au fost bine conturate. Personajul poetic al Arei l-am vizionat în realizarea plină de farmec a Georgetei

[1] Toma Firu, *Cronica teatrală — Turneu la Novisad*, în *Ramuri*, 15 mai 1968.
[2] *Ibidem*.
[3] Al. Firescu, *După întoarcerea Teatrului Naţional craiovean din turneul întreprins în R. S. F. Iugoslavia*, în *Înainte*, 13 mai 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Luchian »[4]. Despre travaliul regizorului, un alt cronicar notează cu justeţe; «Regizorul a respectat textul, dînd întîietate cuvîntului. A evitat „interpretări", în sensul că nu a impus, prin forma teatrală, punctul său de vedere. În această situaţie, sarcina de seamă a revenit actorilor, a căror măiestrie merită laude »[5].

Spectacolul cu piesa lui Shakespeare a fost considerat «un adevărat concert actoricesc». Pentru a-şi susţine aserţiunea, autorul cronicii, J. Katarasinski, recurge la exemplele care i se par cele mai relevante, subliniind nu numai măiestria fiecărui actor în parte, ci şi ce anume particularizează o interpretare de alta, definind astfel personalitatea fiecărui rol. Scrie cronicarul: «A surprins în mod deosebit Iago (Ion Pavlescu), actor cu o inteligenţă sclipitoare. Monologurile lui, părţile de dialog la care a participat au putut fi audiate ca nişte compoziţii muzicale — atît de multe surprize provoacă prin schimbările de ritm şi tempo — rapide, însă gîndite. Actorul a ştiut să îmbine cu fineţe tehnica plină de virtuozitate cu concepţia interpretativă. ⟨Este interesant de remarcat că termenul *virtuozitate*, în legătură cu interpretarea lui Ion Pavlescu, apare şi în presa poloneză, după ce l-am întîlnit prima dată în cea iugoslavă — M.F.⟩. Frumos şi foarte larg a interpretat pe Othello Vasile Cosma, spontan, cu sinceritate dezarmantă, cu un temperament exploziv, care a ieşit în evidenţă în ultimele scene. Totuşi am avut impresia că felul lui de a interpreta nu este bazat exclusiv pe temperament, şi că acest actor se autocontrolează în fiecare moment »[6]. Aflată la prima ei confruntare cu publicul şi cu presa dintr-o ţară străină, Mihaela Arsenescu a lăsat impresii favorabile, care confirmă încrederea regizorului şi o recomandă ca pe o speranţă a scenei craiovene. În cronica din care am citat, autorul îi consacră un paragraf elogios care ratifică efortul creator al actriţei: «Desdemona a fost interpretată de Mihaela Arsenescu. Această tînără actriţă a debutat pe scenă după terminarea Conservatorului. A abordat acest rol într-un fel cu totul deosebit de concepţia tradiţională. A fost nu o fată naivă, care nu ştie să se apere, ci o femeie conştientă de sentimentele ei, care a încercat să lupte cu soarta ei tragică, cu cochetărie fină, gîndită »[7].

Un succint epilog îl pot constitui cuvintele-bilanţ rostite de Roman Sykala, directorul Teatrului Powszechny din Lódz, cuvinte ce concentrează esenţa şi semnificaţia artistică a acestui turneu, subliniind nivelul ridicat al şcolii interpretative româneşti: «Actorii craioveni au demonstrat o înaltă măiestrie artistică, o totală dăruire pentru scenă, impunîndu-se ca o extrem de plăcută surpriză; de aceea consider acest schimb cultural deosebit de inspirat »[8].

Un triptic de turnee a realizat pînă acum naţionalul craiovean în Bulgaria, ca urmare a statornicelor legături şi vizite reciproce cu Teatrul «N. O. Massalitinov» din Plovdiv. Primul dintre ele a avut loc între 16 — 21 octombrie 1969, cînd s-au prezentat trei piese: *Procesul Horia*, *Hangiţa* de Carlo Goldoni, regia Valeriu Moisescu, scenografia Vasile Roman, *Regele Lear* de Shakespeare, regia Gheorghe Jora, scenografia Mihai Tofan. Cele trei spectacole au fost jucate la Plovdiv, iar la Sofia s-a prezentat numai *Regele Lear*.

Ecourile turneului le cunoaştem prin intermediul corespondenţilor noştri care au însoţit ansamblul şi care, în articolele publicate la întoarcere în ţară, reproduc declaraţii sau ştiri apărute în presa bulgară locală şi centrală. «Cronicarul dramatic al ziarului *Otecestven Glas*, Peter Kilovski, ne-a declarat că spectacolul (*Procesul Horia*, M.F.) a fost foarte reuşit. Redactorul şef al studiourilor de radio şi televiziune din Plovdiv, Klikor Papazian, a menţionat că *actorii craioveni au pus în mod magistral sub reflectorul actualităţii evenimente istorice care fac dovada conştiinţei de sine a poporului român* »[9]. Impresii globale pe marginea turneului, culese la faţa locului de la specialişti şi de la alte categorii de spectatori, ne comunică şi Valentin Silvestru: «Criticii bulgari şi publicul au preţuit îndeosebi fondul reflexiv al majorităţii actorilor în piesa românească, ingeniozitatea regizorală, verva şi truculenţa jocului interpreţilor comediei italiene — Rodica Radu, Papil Panduru, Nae Mazilu, Constantin Sasu —, solemnitatea simplă a actorului shakespearean, în special în registrul rolului titular deţinut de Vasile Cosma şi în cel al bufonului, susţinut cu strălucire de Ion Pavlescu, ambii aplaudaţi îndelung şi repetat la scenă deschisă »[10].

[4] J. Katarasinski, *Wystepy Teatru Narodowego z Craiova* (Turneul Teatrului Naţional din Craiova), în *Dziennik Lódzki*, 23 octombrie 1971.

[5] Henryk Pawlak, *Dwa spotkania z rumuskim teatrem* (Două întîlniri cu teatrul românesc), în *Glos Robotniczy*, 26 octombrie 1971.

[6] J. Katarasinski, *Wystepy Teatru ...*, în *Dziennik Lódzki*, 26 octombrie 1971.

[7] *Ibidem*.

[8] Romulus Diaconescu, *Însemnări despre turneul Teatrului Naţional în R. P. Polonă*, în *Înainte*, 2 noiembrie 1971.

[9] Al. Firescu, *Turneul Teatrului Naţional în R. P. Bulgaria. — Succes mare la Plovdiv*, în *Înainte*, 19 octombrie 1969.

[10] Valentin Silvestru, *Arlechin - Patru seri bulgare*, în *România literară*, 23 octombrie 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În afara acestor considerații de ordin general, sînt consemnate scurte analize ale jocului unor interpreți care au impresionat în mod deosebit, impunînd în prim plan personajele întruchipate. Așa de pildă, în *Procesul Horia*, cronicarul Peter Kilovski remarcă — și elogiază — « finețea psihologică cu care actorul Ion Pavlescu a compus chipul secretarului Melynados », sau « preciziunea de gindire, de frazare și gestică » a lui Nicolae Radu în Contele Jancovich, alături de « stilul cu totul personal în care Vasile Cosma a relevat trăirile interioare ale eroului intrat în legendă » (Horia, M.F.). În interpretul Constantin Sasu, același critic vede « un actor plăcut, care a reușit să creeze, într-un fel, un al doilea plan și să-și gradeze jocul cu multă precizie »[11] (Paul von Papilla, M.F.).

De atenția presei s-a bucurat și spectacolul *Hangița*, căruia cronicarul Ivan Balbanov i-a consacrat o aprofundată și pertinentă prezentare, ce supune analizei toate compartimentele, începînd cu aportul regiei și încheind cu interpretarea rolurilor de mai mică întindere. În întregul său, spectacolul craiovean are, potrivit părerii criticului, « multă spontaneitate, se distinge prin individualități interpretative, dar are și o limpezime a ideii, pe care numai un colectiv de mare talent poate s-o pună în evidență ». Dintre actori, cea mai puternică impresie i-o face Rodica Radu (Mirandolina), la care reliefează « tonusul vital al remarcabilei realizări actoricești, sinceritatea trăirilor, bogăția de nuanțe și de stil a jocului, lirismul personajului »[12].

Mai tîrziu, comentînd acest prim turneu craiovean în Bulgaria în cartea sa *Teatrul în cetate*, Amza Săceanu, beneficiind și de perspectiva celor cîtorva ani trecuți de la realizarea lui, desprinde semnificația majoră a evenimentului, în care vede o expresie a artei teatrale originale în confruntarea sa cu teatrul de astăzi al lumii : « Turneul Teatrului Național din Craiova a demonstrat elanul creator al teatrului dramatic românesc contemporan și a confirmat impresia noastră despre fondul realist și nivelul profesional elevat al artei teatrale practicate în România. Teatrul din Craiova este, fără îndoială, un teatru reprezentativ, care continuă cu succes tradiția seculară a școlii interpretative românești »[13].

După șase ani de la primul turneu în Bulgaria, teatrul craiovean face din nou drumul pînă la Plovdiv și Sofia, prezentînd, între 4 — 9 octombrie 1975, două spectacole dintre cele mai reprezentative, în care se afirmă regizori și actori din noile promoții. O piesă românească de actualitate, *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, regia Mircea Cornișteanu, scenografia Vasile Buz, și una din dramaturgia universală modernă, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, regia Dinu Costin Azimioară, scenografia Viorel Penișoară-Stegaru, alcătuiesc repertoriul turneului. La Plovdiv se joacă ambele piese, la Sofia numai *Vrăjitoarele din Salem* ; și într-un oraș și în celălalt spectacolele s-au bucurat de succes și au suscitat interesul publicului. *Acești îngeri triști*, ne încredințează corespondentul Mihai Pelin, « a fost îndelung aplaudată, succesul ei explicîndu-se și prin faptul că un substanțial program de sală a izbutit să-i condenseze inteligent replicile alerte, oferind un ghid prețios spectatorilor bulgari »[14]. Desigur, cu o curiozitate mai mare — și în cunoștință de cauză — a fost urmărit spectacolul cu celebra piesă a lui A. Miller, dar aprecierile numeroșilor oameni de teatru — între care amintim pe Atanas Boiadjiev, directorul Teatrului Dramatic « Massalitinov », Liubomir Kabaktschiev, artist al poporului, președinte al Uniunii actorilor din Bulgaria, Victor Gheorghiev, artist emerit, vicepreședinte al aceleiași uniuni, Nicolae Pravdev, unul din numele de notorietate și de autoritate în critica dramatică bulgară — au fost distribuite în mod egal celor două reprezentații, care ofereau două ipostaze, două fețe ale aceluiași colectiv.

Sub semnătura lui Bogomil Stoilov, președintele Consiliului județean de cultură, apar aceste considerații, care onorează cartea de vizită a naționalului craiovean : « Pentru a doua oară, în timp de șase ani, opinia publică din Plovdiv a avut posibilitatea să se întîlnească cu înalta artă a unuia din cele mai vechi și renumite teatre românești, pionier în întemeierea, conservarea și dezvoltarea tradiției teatrului național românesc »[15]. Referindu-se concret la cele două spectacole, autorul citat scrie : « în *Vrăjitoarele din Salem* am avut posibilitatea să vedem bogata paletă actoricească a teatrului din Craiova, reprezentată prin mai multe generații de actori. În *Acești îngeri triști* au fost reprezentați cei tineri, și trebuie să recunoaștem că au exprimat onorabil originalitatea renumitei școli românești de teatru »[16]. Consistența mesajului acestui turneu, umanismul, exprimat în mod

[11] Al. Firescu, *Concluzii la un valoros turneu peste hotare. — Naționalul craiovean — autorul unei afirmări artistice prestigioase*, în *Înainte*, 21 octombrie 1969.

[12] *Ibidem*.

[13] Amza Săceanu, *Teatrul în cetate*, Iași, 1974, p. 212—213.

[14] M. P. (Mihai Pelin), *Teatru — Turneu în Bulgaria*, în *Ramuri*, 15 octombrie 1975.

[15] Bogomil Stoilov, *Întîlnire cu arta teatrală românească*, în *Ramuri*, 15 octombrie 1975.

[16] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

diferit dar la fel de ferm de cei doi autori, respectiv cele două puneri în scenă, sînt subliniate în încheiere de același om de teatru : « Ambele spectacole ale naționalului craiovean ne-au oferit o întîlnire captivantă cu estetica și problematica unei arte care luptă pentru puritatea caracterelor omenești, împotriva obscurantismului și a mutilării sufletești »[17].

Cel de al treilea turneu în Bulgaria, efectuat între 10 — 17 octombrie 1978, încheie un deceniu de statornice și fructuoase contacte între instituția craioveană și Teatrul « N. O. Massalitinov » din Plovdiv. De data aceasta itinerariul cuprinde un singur oraș — Plovdiv — unde sînt prezentate două spectacole : *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, scenografia Vasile Buz, și *Filfizonul pedepsit* de John Vanbrugh, scenografia Viorel Penișoară-Stegaru, ambele montări purtînd semnătura aceluiași regizor — Mircea Cornișteanu.

Presa bulgară salută selecția repertorială, care dă posibilitatea publicului din Plovdiv să cunoască una din capodoperele dramaturgiei noastre naționale. Într-un articol întîlnim această sugestivă mențiune, care pune în evidență frumoasa primire făcută *Nopții furtunoase* : « Publicul a aplaudat din inimă pe artiștii care au realizat un spectacol foarte antrenant »[18]. Cel de al doilea spectacol, în a cărui distribuție s-au aflat Tudor Gheorghe (Sir Filfisonson), Vasile Cosma (Sir Burduhan), Constantin Sasu (Mediator), Remus Mărgineanu (Taurin), a fost considerat de spectatori ca un act artistic « de zile mari ». Explicația detaliată, argumentată profesional a acestui superlativ, a dat-o Stefan Iancov, secretarul literar al Teatrului Dramatic din Plovdiv, unui corespondent care a însoțit trupa în acest turneu : « Cele două spectacole au la bază o regie de mare clasă, o regie care se impune și unui neavizat. Totodată, în *Filfizonul pedepsit*, actorii dumneavoastră au demonstrat, prin talentul lor, că sînt adevărați artiști plastici ; la un moment dat am avut impresia că regia și-a ieșit din rol și că scenele se petrec undeva aievea. Din fericire, regia a fost ea însăși, s-a realizat un spectacol unic. Actorii joacă cu deosebită plăcere și simțire, aceasta fiind dovada marilor lor calități. Cred că și spectatorii din Plovdiv, ca și mine, au rămas profund impresionați de ceea ce au văzut în cele două seri »[19].

Schimbul literalmente viu — de fiecare dată vizita artiștilor craioveni a fost urmată de replica similară a colegilor din Plovdiv la Craiova — întreținut, de-a lungul unui deceniu, cu o instituție teatrală importantă din R. P. Bulgaria, ca și celelalte turnee întreprinse în R. S. F. Iugoslavia și R. P. Polonă, au prilejuit Teatrului Național din Craiova afirmări concludente pe plan internațional, confruntări cu mișcarea teatrală din aceste țări, bilanțuri care se vor solda cu sporirea eforturilor pentru păstrarea reputației cucerite și pentru autodepășire artistică.

TEATRUL DE STAT ORADEA

După cincisprezece ani de la înființare, Teatrul de Stat din Oradea trece pentru prima dată granițele țării : este luna mai 1970. În urma unei înțelegeri de colaborare cu Teatrul « Csokonai » din Debrețin (R. P. Ungară), colectivul teatrului orădean — și Secția română și Secția maghiară — — prezintă în țara vecină cîteva spectacole, urmărite cu viu interes de public. Participant la cea de a patra ediție a « Zilelor teatrului » din Debrețin, teatrului orădean i-a revenit chiar cinstea de a deschide manifestările artistice festive, fiind primul colectiv străin care-și înscrie numele pe afișul tradiționalei competiții. Cea dintîi reprezentație, care are loc pe scena teatrului « Hungaria », este *Casa cu două intrări* de Calderon de la Barca, în interpretarea Secției române ; spectacolul cunoaște un mare succes, jucîndu-se după cum informează presa ungară, « cu casa închisă ». În ziarul de limbă română *Foaia noastră*, Gh. Meszaroș consemnează : « prezentarea pieselor în limba română este un bun prilej pentru populația de naționalitate română de a-și îmbogăți cunoștințele de limbă maternă. M-a bucurat faptul că la ambele spectacole majoritatea spectatorilor au fost din comunele apropiate Debreținului »[20].

[17] *Ibidem.*

[18] *Succes artiștilor români*, în *Otecestven Glas*, 13 octombrie 1978.

[19] M. Olteanu, *Marginalii la un turneu artistic — Actorii craioveni au produs o deosebită impresie*, în *Înainte*, 11 noiembrie 1978.

[20] Gh. Meszaroș, *Teatru — Turneu la Debrețin ; Spectacole românești prezentate de Teatrul de Stat din Oradea*, în *Foaia noastră*, 1 iunie 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cronicarii de specialitate apreciază elogios calităţile trupei, omogenitatea ei, personalitatea actoricească a celor mai mulţi componenţi, travaliul regiei şi al scenografiei, toate acestea concretizîndu-se în spectacolele prezentate. Referindu-se la *Casa cu două intrări*, un comentator scrie: « Actorii români au prezentat un spectacol cu un ritm vioi, temperamental, subliniat admirabil de decorurile simple, alcătuite din elemente mobile (scenografia: Tatiana Manolescu-Ulcu). Actorii au trăit de-a dreptul acest spectacol, folosind toate privilegiile oferite de elementele *commediei dell'arte*, mergînd chiar pînă la rezolvarea burlescă. Jucînd în faţa unui public străin, actorii români au atacat comicul cu toate mijloacele. Stilul de joc mai accentuat teatral credem că nu-i este străin colectivului nici cînd acesta joacă la sediu. Spunem aceasta nu critic, dimpotrivă: apreciem acest stil de joc, îl simpatizăm şi considerăm că actorii maghiari de la noi joacă prea *puritan* comediile, iar această tendinţă diminuează posibilităţile de exprimare scenică »[21]. În afara aprecierilor de ordin general, semnatarul articolului din care am citat are cuvinte de laudă pentru interpreţi: Elisabeta Jar îi apare ca o « comediană minunată », care se dăruieşte integral rolului (Laura), folosind « cele mai artistice şi fine mijloace de exprimare », un merit deosebit al actriţei fiind acela că « a reuşit să redea şi parodia figurii realizate de ea »; actorul Ion Abrudan (Don Felix) « a oferit tuturor spectatorilor clipe minunate şi de neuitat »; stilul de joc al lui Ion Miinea (Lisardo) a impresionat prin plasticitate, apărînd ca « o pată de culoare »; interpretarea dată de Gina Nicolae rolului Marcellei este considerată « un adevărat eveniment ».

Despre pragul înalt atins de întreaga echipă vorbeşte extrem de elocvent următorul pasaj, care are ponderea unei consideraţii globale, ce concentrează nu numai părerea autorului articolului, ci opinia generală a criticilor şi a altor oameni de teatru prezenţi la spectacolul *Casa cu două intrări*: « Colectivul orădean — conform *aprecierii unanime a specialiştilor aflaţi în sală* — este alcătuit din forţe actoriceşti excelente. Aproape toţi actorii au o cultură foarte înaltă a mişcării scenice şi a exprimării, acest lucru referindu-se atît la tehnica vorbirii, cît şi la mişcarea scenică şi la armonia jocului. Regizoarea Nicoleta Toia, pe lîngă faptul că a realizat cu minuţiozitate fiecare scenă în parte, a ştiut să dirijeze şi un joc de ansamblu, dînd fiecărui actor prilejul să-şi afirme personalitatea »[22].

În legătură cu munca regizoarei pentru transpunerea scenică a textului lui Calderon de la Barca, un alt cronicar semnalează inventivitatea şi bunul gust ca principale coordonate între care se desfăşoară reprezentaţia: « Nicoleta Toia, regizor invitat de la Teatrul *Matei Millo* din Timişoara, nu s-a mulţumit cu posibilităţile stricte oferite de piesă; ea a adăugat acel umor ce se revarsă în comediile populare, creînd un spectacol cu un viu colorit, fără să facă nici un moment concesii bunului gust »[23].

Nu o dată în presa ungară, ca dealtminteri şi în cea română, sînt inserate păreri favorabile despre semnificaţia acestui gen de schimburi culturale, despre ecoul lor în conştiinţa publicului, despre utilitatea lor pe plan profesional, efecte ce justifică, aşa cum se va vedea, continuarea lor de-a lungul întregului deceniu al optulea. « Aceste schimburi de spectacole sînt foarte importante pentru a cîştiga o experienţă în plus » — se scrie în publicaţia *Hétföi Magyar Hirlap* — după care se precizează: « în special pentru actorii şi regizorii noştri »[24]. O asemenea opinie onorează în cel mai înalt grad ansamblul teatral din Oradea, pe componenţii tuturor compartimentelor — regie, actorie, scenografie; onorează şi constituie o recunoaştere a valenţelor profesionale ale colectivului, a valorii lui artistice, a maturităţii, a capacităţii de a impresiona publicul şi a influenţa pe slujitorii teatrului din alte ţări. Pentru întărirea acestor afirmaţii aducem mărturii din presa apărută în Ungaria: « O cultură teatrală străină aduce o înviorare atît în rîndurile publicului spectator, cît şi în rîndurile specialiştilor. Ce am putea învăţa noi de la orădeni? Foarte multe ⟨ ... ⟩. Am văzut piese moderne şi clasice[25] şi acestea din urmă au fost caracterizate printr-un stil de joc foarte dinamic şi proaspăt. *Comedia erorilor* de Shakespeare, în regia lui Farkas István şi în interpretarea Secţiei maghiare ⟨ ... ⟩ a fost jucată cu mult temperament, putem spune chiar cu un temperament

[21] B. E., « *Zilele teatrului* », *la Debreţin*, în *Hajdu Bihari Napló*, 21 mai 1970.
[22] *Ibidem*.
[23] Szilágyi János, *Teatrul orădean la Festivalul din Debreţin*, în *Szinház*, nr. 8, 1970.
[24] Lukácsy András, *Actori orădeni la Debreţin*, în *Hétföy Magyar Hirlap*, 25 mai 1970.
[25] Repertoriul acestui prim turneu a cuprins: *Casa cu două intrări* (Secţia română), *Comedia erorilor*, regia Farkas István, scenografia Eliza Popescu-Zisiade şi *Manevrele* de Deák Tamás, regia Szabó Jozsef, scenografia Biró Geza (Secţia maghiară).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

latin ⟨ ... ⟩. Cu atita dezinvoltură și vioiciune mediteraneană te poți întîlni numai pe scenele în aer liber din Italia și Dalmația. Trebuie să semnalăm aici, foarte accentuat, numele actorilor Varga Vilmos, Biluska Annamaria și Czikéli László »[26].

Cronicarul Lukácsy András vede în înaltul profesionalism al trupelor din Oradea, în acuratețea spectacolelor prezentate semne ale unei admirabile ambiții artistice, capacitatea actorilor de a face din împlinirile lor scenice veritabile lecții de măiestrie: « Accentuăm în mod deosebit cultura vorbirii pe care o dețin aceste colective, fapt ce ar putea rușina, într-o oarecare măsură, unele colective din Ungaria, care nu se folosesc de un limbaj atît de curat. Am mai putea învăța și altceva de la orădeni: o prezență fizică mai impunătoare, așa cum este cea a actorilor din Oradea. În multe colective din Ungaria nu se găsește nici una din asemenea personalități actoricești, cum am întîlnit — chiar două — într-un singur spectacol: Lavotta Károly și Miske László în *Manevrele* »[27].

Acest prim contact al teatrului orădean cu publicul din R. P. Ungară s-a soldat cu frumoase rezultate imediate — succesul evident obținut de cele două secții — și în perspectivă: continuarea schimbului de spectacole cu Teatrul « Csokonai » din Debrețin în 1973, 1975, 1976, 1978, 1979[28]. Acest șir de vizite reciproce a determinat o creștere valorică de la un turneu la altul, actorii, regizorii, scenografii căutînd de fiecare dată să urce noi trepte ale calității, să impresioneze publicul prin încercări novatoare, să evite repetările, șabloanele. Numai în felul acesta puteau izbuti — și au izbutit — să mențină viu interesul spectatorilor și să cucerească elogiile presei. Pe bună dreptate un ziar din Ungaria făcea această remarcă: « În apropierea granițelor noastre înflorește o cultură teatrală foarte interesantă și e bine că s-a învins distanța mică ce ne desparte, dînd posibilitate publicului spectator din Debrețin și specialiștilor să cunoască rezultatele frumoase și pline de prospețime ale teatrului românesc »[29].

TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA

Alături de teatrele naționale și de celelalte teatre dramatice care au o bogată activitate internațională, și teatrele în limbile naționalităților conlocuitoare din România socialistă au cinstea de a reprezenta cultura noastră teatrală peste hotare, ducînd împreună cu mesajul artistic, mărturia unei politici naționale lipsite de discriminări, expresie a rezolvării materialist-istorice a problemei naționale de către partidul și statul nostru. În acest context se înscriu și turneele Teatrului German de Stat din Timișoara, — singura instituție teatrală germană din lume subvenționată de stat în afara spațiului de limbă germană — întreprinse în deceniul al optulea în R. D. Germană.

Un prim turneu, cu o singură piesă — *Urfaust* de Goethe — este înfăptuit în mai 1974, itinerariul cuprinzînd orașele Weimar, Gera, Jena. Este unul din spectacolele relativ recente din repertoriul teatrului, a cărui premieră avusese loc la 28 februarie 1973. Un plus de interes pentru publicul din cele trei orașe vizitate îl constituie, desigur, faptul că regia și scenografia sînt semnate de doi compatrioți, Otto Lang și, respectiv, Franz Havemann, ambii de la Teatrul Național din Weimar. Împreună cu publicul — cald și entuziast — au apreciat spectacolul presa și oamenii de specialitate.

[26] Lukácsy András, *op. cit.*

[27] *Ibidem.*

[28] În anul 1973 Secția română a prezentat spectacolele *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu și *Regele gol* de Evgheniĭ Șvarț, ambele în regia lui Alexandru Colpacci și scenografia Tatianei Manolescu-Uleu, iar Secția maghiară spectacolele *Opinia publică* de Aurel Baranga, regia Gall Ernö, scenografia Biró Gezá și *Csongor es Tünde* de Vörösmarty Mihály, regia Szábo Jozsef, scenografia Biró Gezá.

În 1975 s-a mers numai cu cîte un spectacol: *Viața e ca un vagon?* de Paul Everac, regia Szombati Gille Otto, scenografia Maria Hațeganu-Birea (Secția română) și *Un leagăn pe cer* de Sütö András, regia Szábo Jozef, scenografia Biró Gezá (Secția maghiară).

Tot cîte un singur spectacol a fost prezentat și în 1976: *Balconul* de D. R. Popescu, regia Alexandru Colpacci, scenografia Tatiana Manolescu-Uleu (Secția română) și *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, regia Szábo Jozsef, scenografia Tatiana Manolescu-Uleu (Secția maghiară).

În 1878 Secția română a jucat comedia lui Paul Everac, *Piatră la rinichi*, regia Szombati Gille Otto, scenografia Biró Gezá, iar în 1979 Secția maghiară a prezentat *Mincluna izbăvitoare* de Székely János, regia Farkas István, scenografia Erdös Tibor și un recital *Eminescu*, în regia lui Varga Vilmos.

Toate spectacolele au avut loc la Debrețin, colectivul Teatrului « Csokonai » întorcînd de fiecare dată vizita, fie în același an, fie în anul următor.

[29] N., « *Zilele teatrului* » *la Debrețin*, în *Hajdu Bihari Napló*, 20 mai 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Relevante sînt opiniile exprimate elogios de unul dintre cronicarii prestigioasei reviste berlineze, publicaţie de circulaţia europeană, *Theater der Zeit*: « Montarea cu *Urfaust* a solicitat la maximum resursele trupei, resurse exploatate mai ales în ceea ce priveşte concepţia spectacolului: printr-o clară concentrare asupra tragediei despre Gretgen, punerea în scenă a relevat cauzele sociale ale acestei tragedii. Otto Lang s-a folosit de angajamentul emoţional al interpreţilor pentru a transmite dimensiunile dramei ca piesă *Sturm und Drang* (într-o limpede dar nu ostentativă delimitare faţă de Faust I) » [30].

Dintre interpreţi, a căror bună clasă este recunoscută în general, au fost remarcaţi cîţiva, datorită personalităţii lor şi felului în care au izbutit să particularizeze şi să nuanţeze rolurile ce le-au fost încredinţate: « Interpreta cea mai bună a fost Margot Göttlinger în rolul Marthe; ea a exploatat momentele burleşti ale rolului, fără ca acestea să distoneze, ci integrîndu-se organic spectacolului. Ida Jarcek-Gaza a creat personajul Gretgen cu economie de mijloace, ca pe o figură din popor, care impresionează. Peter Schuch a avut momentele cele mai reuşite cînd a redat neliniştea interioară a lui Faust » [31].

Al doilea turneu este realizat în septembrie-octombrie 1976; de data aceasta, pe baza experienţei acumulate anterior, colectivul, mai încrezător în forţele sale, lărgeşte repertoriul, iar gazdele oferă un itinerar mai lung: Gera, Jena, Rudolstadt, Greiz, Maxhütte şi Lobenstein. În aceste oraşe se joacă două piese: *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, regia şi scenografia Dan Radu Ionescu (spectacol a cărui premieră avusese loc la 4 mai 1975) şi *Comedia dulapului* de Friederich Wolf, autor contemporan din R. D. Germană, în regia lui Rudolf Penka (Berlin — Republica Democrată Germană) şi scenografia lui Ferenc Kovács; acest al doilea spectacol este foarte recent în repertoriul teatrului, prima reprezentaţie, care constituie premiera mondială a piesei, fiind consemnată la 27 aprilie 1976 în oraşul Lugoj. Ambele spectacole sînt prezentate de colectivul timişorean în cadrul unor manifestări mai ample, prilejuite de « Zilele culturii teatrale româneşti în Republica Democrată Germană ».

Ocupîndu-se în mod deosebit de piesa românească, presa îi consacră mai multe articole, dintre care cel mai bogat în consideraţii este cel intitulat *Caractere impresionante — redate impresionant*. Autorul acestei cronici, dr. Walter Reiss, sesizează cu precizie cauzele care explică interesul publicului din R. D. Germană faţă de piesă; faptul că este jucată pentru prima dată în această ţară şi caracterul ei de piesă-dezbatere, care invită spectatorul să-şi spună părerea faţă de unele probleme etico-filozofice ale timpului nostru, să opteze prin comportamentul său pentru o poziţie sau alta.

« În *Moartea unui artist* — spune cronicarul — problema centrală o constituie învingerea fricii de moarte ⟨ ... ⟩ Dan Radu Ionescu a montat acest spectacol sub deviza: *viaţa este o problemă ce ne priveşte pe toţi, moartea este o chestiune personală.* ⟨...⟩. Paleta bogată a întrebărilor etico-filozofice nu este ştearsă, palidă şi acestea sînt transmise cu acuitate publicului, respectîndu-se concepţia generală a spectacolului » [32]. Trecînd în revistă prestaţiile actoricesti, autorul cronicii face pertinente observaţii pe marginea jocului tuturor interpreţilor, o atenţie mai mare este însă acordată deţinătorilor rolurilor principale: « Peter Schuch relevă prin personajul creat de el — artistul Manole Crudu — atitudinea umanistă a artistului în societate; prin vorbire şi prin gestică reuşeşte în mod impresionant să redea conflictul dintre voinţa sa de autodeterminare şi resursele ce i-au mai rămas din cauza bolii fizice, Josef Jochum îl concepe pe Vlad, fiul lui Manole, nu doar ca pe o întruchipare a răului; el încearcă mai ales să redea contradicţiile caracterului eroului în relaţiile cu tatăl, cu fratele, cu Cristina, cu Claudia; ⟨...⟩ astfel, schimbarea lui de la sfîrşitul piesei apare motivată » [33]. Interpretele celorlalte roluri — Monika Baialici (Cristina), Irmgard Schati (Claudia), Ida Jarcsek-Gaza (Aglaia), Elisabeth Kölbl (Domnica) — sînt de asemenea caracterizate elogios, deşi mai succint, în cronica din care am citat.

Publicului din oraşele unde s-a jucat *Moartea unui artist* i-a fost rezervată o surpriză: regizorul Dan Radu Ionescu a avut ideea fericită de a prelungi oarecum comuniunea de idei între personajul coborît parcă din legendă, Domnica, şi tulburătoarea zestre a folclorului nostru, adu-

[30] Manfred Nössig, *Urfaust* în *Theater der Zeit*, 1974, nr. 7.
[31] *Ibidem*.
[32] Dr. Walter Reiss, *Beeindruckende Charaktere — beeindruckend charakterisiert*, în *Volkswacht*, 2 octombrie 1976.
[33] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cînd pe scenă, la finele spectacolului, pe actorul-menestrel Tudor Gheorghe, care a cîntat balada *Mioriței*. Acest insolit « epilog » a impresionat în chip deosebit publicul german căruia, în programul de sală, îi fusese oferită traducerea baladei.

TOURNÉES THÉÂTRALES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

RÉSUMÉ

Le théâtre roumain contemporain, partie intégrante de la culture socialiste du pays, a connu, depuis 1956 jusqu'à ce jour et tout particulièrement au cours de la dernière décennie, une brillante affirmation sur le plan international, ayant acquis renommée et prestige dans maints pays de l'Europe, de l'Amérique du Nord et de l'Amérique Centrale. Le répertoire des tournées a été comp sé, de préférence, d'ouvrages appartenant à la dramaturgie nationale, classique et contemporaino, mais aussi de chefs-d'œuvre des littératures dramatiques étrangères. Par le truchement des tournéee entreprises, le public et la presse de l'étranger ont été à même d'apprécier la haute valeur de l'ast interprétatif roumain, la contribution des metteurs en scène, des acteurs, des scénographes rroumains à l'enrichissement du patrimoine théâtral universel contemporain. Le présent article — fragment d'un plus ample ouvrage, consacré aux relations du théâtre roumain avec le théâtre mondial contemporain — offre des données relatives aux tournées du Théâtre National de Craiova en Yougoslavie, en Bulgarie et en Pologne, du Théâtre d'Etat de Oradea (les sections roumaine et magyare) en Hongrie et du Théâtre Allemand d'Etat de Timișoara dans la République Démocratique Allemande. De nombreuses informations, déclarations et échos parus dans la presse témoignent de l'incontestable succès de ces tournées et mettent en lumière leur signification artistique et politique dans le cadre de l'échange international de valeurs contemporaines.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PENTRU O «AESTHETICA IN MOTU» A FILMULUI CONTEMPORAN

de FLORIAN POTRA

În încercarea de a analiza posibilităţile elaborării unei istorii a cinematografului (universal sau naţional), Guido Aristarco începe prin a aminti cuvintele lui Albert Thibaudet, scrise în încheierea *Istoriei literaturii franceze*, în 1936, şi care, deşi se cer citite cu o oarecare prudenţă, îşi păstrează valabilitatea : « Literatura e material trainic, durabil, sau cel puţin îi putem presupune o durată, fără a cădea în absurd ; în schimb, nici măcar nu ne putem închipui cum poate fi un film care să reziste timpului, un film care, după scurgerea cîtorva luni, să nu fie altceva decît almanahul anului precedent »[1]. E invocată apoi generalizarea lui René Clair : un film îmbătrîneşte şi moare [2], dar mai ales se insistă asupra consideraţiilor şi concluziilor lui Balázs Béla, care observa că « astăzi, nici nu ne dăm seama cum de-a fost cu putinţă să învăţăm în cîţiva ani limbajul imaginilor, să le recunoaştem perspectivele, metaforele şi simbolurile. Putem pricepe cît de mare şi de rapidă a fost evoluţia noii tehnici vizuale, dacă ne uităm, tocmai, la anumite filme vechi. Să crăpăm de rîs, nu altceva, mai ales în faţa unor acţiuni tragice. Cum de s-a putut ca, acum treizeci de ani, să luăm în serios asemenea lucruri ? Arta antică, oricît de primitivă şi de naivă ar fi, nu ne apare niciodată ridicolă. Ea este expresia spirituală a unui timp antic. Filmul a alergat prea repede ; tot noi mai sîntem încă în viaţă şi rîdem de noi înşine ⟨ ... ⟩ O galeră portugheză din secolul al XV-lea constituie o splendidă imagine, dar primele locomotive şi primele automobile sînt ridicole ⟨ ... ⟩ Vechile filme — cea mai mare parte a lor — nu fac impresia unui obiect istoric, ci provincial : nu sînt o limbă moartă, şi străină, ci o stîngheritoare şi stîngace bîlbîire a înseşi limbii noastre »[3].

Cu toate acestea, îşi face curaj Aristarco, există filme în stare să supravieţuiască, să înfrunte rugina vremii : de exemplu, epoca « mută » a avut creatori autentici, iar operele acestora, un *Crucişătorul Potiomkin* sau un *Patimile Ioanei d'Arc*, nu numai că dăinuiesc, dar — aşa cum subliniază sociologul Arnold Hauser — reprezintă « eposul eroic al artei cinematografice »[4]. Apropiindu-se de răspunsul dat întrebării esenţiale în legătură cu putinţa scrierii unei istorii a cinematografului, Aristarco îl aminteşte pe Pier Paolo Pasolini, a cărui severă judecată vizează în special limitele criticii de specialitate : « Aş spune că pentru o critică filologică, eseisticii cinematografice îi lipseşte de-a dreptul terminologia », ceea ce e perfect adevărat, întăreşte Aristarco, scoţînd în relief, ca pe o consecinţă, « absenţa totală aproape, în cinematograf, a unei critici care să devină istorie ». Lipsesc, îndeosebi,

[1] Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, 1936.
[2] René Clair, *Réflexion faite*, Paris, 1951.
[3] Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, 1964.
[4] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1952.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 27—34, BUCUREŞTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucrările analitice improspătate, aduse la zi, tocmai pentru că « vechile și noile sinteze cinematografice nu mai rezistă; trebuie să înceapă, înainte de orice, o răbdătoare muncă de analiză »[5]. Și bineînțeles, e necesar să se elimine cu hotărîre confuziile repetate care se produc între filmul istoric și filmul « în costum », între operele de artă — *poate vreo douăzeci în total, în istoria cinematografului* — și purul document, « chipul singular și fotogenic și fascinant al Gretei Garbo fiind deseori confundat cu presupusa ei genialitate »[6] (ca interpretă).

Așadar, rezumîndu-l pe Aristarco, caducitatea peliculelor; nevoia unei mereu repetate verificări critice a valorii unor filme, avînd în vedere oscilațiile frecvente ale gustului și rapida « consumare » a unor lucrări, « obsolescența » lor; condiția imperioasă a unor cercetări prealabile, de analiză, a unor « monografii » și studii « parțiale » în vederea sintezei — toate acestea implicate în travaliul unei posibile istorii a cinematografului — pun sub semnul unei îndoieli sporite ipoteza unei estetici a filmului, adică a desprinderii acelui frumos care — în artă — se zice că e etern, prin « formă ». Așa cum scria De Sanctis, un Maiorescu al italienilor, cu Dante în spate și în memorie: « Acolo, în formă, criticul regăsește conținutul, „examinat de el dinainte, ca un antecedent", îl regăsește nu ca natură, ci ca artă; nu cum era efectiv, ci cum a devenit, dar mereu el însuși, cu valoarea sa, cu importanța și cu frumosul său natural, îmbogățit iar nu despuiat în această devenire. Conținutul nu este, prin urmare, indiferent, nu e neglijat. Apare de două ori în noua critică: prima oară, ca natural abstract, cum era ca atare; a doua oară, ca formă, cum a devenit. Dar dacă conținutul, frumos, important, a rămas inoperant și slăbănog sau alterat în mintea artistului, dacă nu a avut suficientă virtute generativă, și se dovedește slab, fals ori viciat în formă, la ce bun să i se înalțe imnuri de laudă? În acest caz, conținutul poate fi important în sine; dar ca literatură și ca artă nu are valoare. Dimpotrivă, conținutul poate fi imoral sau absurd sau fals sau frivol; dar, dacă în anumite vremi și în anumite împrejurări a înrîurit puternic mintea artistului și a devenit o formă, un asemenea conținut e nemuritor ⟨ ... ⟩ Zeii lui Homer au murit — încheie De Sanctis —, *Iliada* a rămas; poate să moară Italia și orice urmă de amintire a Guelfilor și Ghibelinilor; va rămîne *Divina Comedie* ⟨ ... ⟩ Conținutul este supus tuturor vitregiilor istoriei; se naște și moare; forma e nemuritoare »[7].

A scrie o istorie a cinematografului — comentează imediat Aristarco — presupune o primă problemă nodală: necesitatea unei verificări pentru a stabili, pe linia indicată de De Sanctis, dacă filme și autori socotiți « clasici » au rămas, sînt, într-adevăr ca atare sau dacă nu cumva n-au avut o funcție decît în clipa în care s-au născut și s-au impus, fie prin anumite procedee tehnice, fie prin « conținutul » lor contingent. Or, o asemenea « verificare critică » cheamă în cauză, cu necesitate, estetica și criteriile acesteia (dacă nu principiile), și iată că am ajuns la punctul de interferență care ne interesează: punctul în care istoria poate să devină critică, adică estetică; punctul în care, pornind de la rezultate artistice concrete, să putem iniția efortul de a defini *frumosul* filmic. (Se cuvine să precizez că înțeleg « frumosul » în sens goethean: de la util, prin adevărat, la frumos!)

Asemenea studii preliminare, atît de rare sub specia istoriografiei cinematografice, devin și mai rare, mai precare, în domeniul esteticii. Iar dacă filmul, spre deosebire de literatură, cum susține Thibaudet, « datează », se învechește atît de repede, în mod firesc, consecvențial, și cel puțin în aceeași proporție se perimează și « esteticile », « poeticele » filmului. Degenerarea acestora pare oarecum invers proporțională cu înaintarea timpului; mai exact, intuițiile și cristalizările « inițiatorilor » și ale « sistematizatorilor » — aproape exclusiv derivate din urmărirea filmului mut — sînt și rămîn mai semnificative și mai eficace decît cele ale teoreticienilor din cea de-a doua jumătate a secolului, implicit din a doua jumătate a istoriei filmului și a esteticii sale. Fiindcă, rămîne justă și operantă intuiția « ritmului » în primele scrieri ale lui Canudo, și, în consecință, a « montajului », precum și, fundamentală, aceea a posibilității contopirii mai multor tehnici (Gesamtkunstwerk); de asemenea, « metafora » dramei vizuale alcătuite din imagini și *pictate cu penele de lumină*, inclusiv conceptul mereu actual al « fotogeniei », dezvoltat de continuatorul Delluc, cu cele patru elemente principale ale sale: « decorul », « lumina », « cadența », « masca ». Dezvoltate de Pudovkin și de Eisenstein, precum și de Balàzs Béla și Rudolf Arnheim, aceste elemente sînt stoarse de aproape totalitatea sucurilor pe care le conțineau. După aceștia — făuritori iluștri ai unei estetici a filmului mut —

[5] Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, 1972.
[6] Guido Aristarco, *Marx, il cinema e la critica del film*, Milano, 1979.
[7] Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, vol. IV, Milano, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contribuţiile « popularizatorilor » şi ale contemporanilor orientaţi fie spre semiologie, fie spre critica stilistică se arată a fi din ce în ce mai anemice, în realitate incapabile să abordeze, să analizeze şi apoi să sintetizeze « învăţămintele » evoluţiei artei filmului în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Cu foarte rare excepţii, nu se trece mult dincolo de notaţia sau de observaţia briantă, spumoasă, — rareori se ajunge la revelaţia marilor sinteze. Cel mult, ar trebui avute în vedere consideraţiile (şi anumite cuceriri) ale lui Bazin, Barthes, Metz şi Pasolini, cu precădere, poate, străluminările « empirice » ale acestuia din urmă, în efortul de a contura o teorie a filmului ca « limbă scrisă a realităţii », pornind de la « inevitabila idee » că « realitatea nu este, la urma urmei, decît un cinematograf în natură » [8].

Dar «una e să emiţi o observaţie întîmplătoare, pierdută pe drum, fără a fi dezvoltată — scria Croce — şi alta e să stabileşti un principiu, căruia să i se întrezărească fecundele consecinţe; una e să enunţi un gînd generic şi abstract, şi altceva e să-l gîndeşti efectiv, concret; una e, în sfîrşit, să inventezi, şi alta e să repeţi lucruri de-a doua sau a treia mînă » [9]. Iată de ce, pentru elaborarea unei viabile « estetici » a cinematografului, mai exact a filmului, la noi, în cultura românească, puţinele străluminări pe care le aduc cronicile « la zi » sînt cu totul insuficiente, hrană aproape inexistentă pentru alimentarea unui « corpus » teoretico-estetic de o minimă consistenţă. Aceasta, pe de o parte, pe partea care are în vedere studiile, cercetările preliminare absolut necesare, studii şi cercetări relativ reduse, cantitativ şi calitativ, chiar şi pe plan mondial.

Pe de altă parte, se iveşte — firesc — problema « materialului », a obiectului pe temeiul căruia, are loc « exerciţiul » sau examenul estetic. Fără îndoială că Rudolf Arnheim are perfectă dreptate atunci cînd afirmă : « ... dacă vrei să faci estetică în mod profitabil, trebuie să o exerciţi pe operele cele mai bune. Estetica se referă doar la operele cele mai bine reuşite, şi cînd vreau să fac estetică îi analizez pe Michelangelo, pe Chaplin etc., deoarece numai în operele supreme se exprimă principiile de estetică. E ca în ştiinţă : nu poţi face experienţe cu materialul degradat, stricat. Dacă faci o experienţă în chimie sau în fizică, ai nevoie de o situaţie foarte limpede, în care toate condiţiile să fie asigurate la maximum. Acelaşi lucru se întîmplă şi în estetică. Dacă vrei să faci estetică viabilă, lucrurile cele mai frumoase sînt o condiţie necesară. Atunci cînd, în schimb, te ocupi în calitate de cronicar de opere non-excepţionale, ca să zic aşa la ordinea zilei, contează faptul că e vorba de opere parţiale, neclare, nu complet realizate. Aşadar — şi parcă am auzi ecoul cuvintelor lui Croce — una e să vorbeşti de principii estetice şi să găseşti demonstraţii în favoarea acestor principii, şi altceva e să vorbeşti despre lucruri parţiale, pentru care nu e nevoie să se discute decît în mod parţial » [10].

Aderînd din plin la propunerea lui Arnheim, se naşte însă legitima întrebare : care sînt aceste opere cinematografice « cele mai frumoase », « supreme »? Literatura, muzica, pictura, sculptura şi arhitectura în istoria lor milenară, şi-au cristalizat valorile aşa-zis absolute. Dar cinematograful, în istoria sa, mai puţin decît centenară? Desigur, faimoasa butadă a lui Zavattini, oricît de reconfortantă, nu ne poate mulţumi, nu ne poate folosi : « Cinematograful n-a avut parte de genii ca Homer sau Dante, dar, într-un sens, nici nu avea nevoie de genii : pentru că marele geniu era cinematograful însuşi » [11]. Critica, istoriografia internaţională, cîţiva studioşi, individuali, cîteva jurii, colective, alcătuite ocazional, au oferit cîteva « clasificări », cîteva « sugestii valorice », dar sînt ele, oare, absolut « pure », « supreme », cum pe bună dreptate, cerea Arnheim? Aristarco, după cum am văzut, pomeneşte de circa 20 de veritabile opere de artă filmică; în 1955, răspunzînd unui chestionar « apocaliptic » (care ar fi primele 20 de filme de salvat, în cazul unui nou potop?), cei mai importanţi critici italieni de film cum îi numeşte ziarul *Tempo*, citat de Cornel Cristian şi Bujor T. Rîpeanu în *Dicţionar cinematografic*, au alcătuit o listă cu *Goana după aur* pe locul întîi, şi cu *Tabu*, pe locul douăzeci, cel mai « recent » titlu asimilat fiind *Luminile rampei* (1952), pe locul al II-lea; în 1958, Expoziţia mondială de la Bruxelles organizează un referendum, ale cărui rezultate stabilesc : *Crucişătorul Potiomkin* pe locul întîi, din totalul de 12, *Cabinetul Dr. Caligari* pe locul ultim (adică al 12-lea) : cel mai « recent » exemplu e din 1948 *(Hoţii de biciclete)* pe locul al 3-lea; clasamentul revistei *Sight and Sound*, din 1952, dă *Hoţii de biciclete* pe locul întîi, iar clasamentul din 1962, *Cetăţeanul Kane*, cel mai apropiat de vremea noastră fiind *Aventura* (1959), pe locul al doilea, iar clasamentul din 1972,

[8] Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*
[9] Benedetto Croce, *Materialismo storico ed economia marxistica*, Bari, 1951.
[10] În *Cinema nuovo*, nr. 255.
[11] Cesare Zavattini, *Umberto D.*, Milano - Roma, 1953.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adus la zi, propune pe primul loc *Cetățeanul Kane*, dar asimilează și *Opt și jumătate* (1963), și *Persona* (1965) pe locurile 4, respectiv 6.

Mai de curînd, în 1978, ca un fel de sinteză a tuturor celorlalte inițiative, Fernaldo Di Giammatteo publică substanțialul volum *100 filme de salvat*, statornicite, la cererea sa, de un juriu « internațional » alcătuit din 19 critici, dintre care 100 de filme, primele 20 sînt următoarele (în ordinea numărului de voturi obținute): *Intoleranță*, *Crucișătorul Potiomkin*, *Mama*, *Cetățeanul Kane* (toate patru cu 19 voturi), *Patimile Ioanei d'Arc*, *Aventura* (18 voturi), *Timpuri noi*, *Iluzia cea mare*, *Ivan cel Groaznic* (17 voturi), *Pămînt*, *M*, *Atlantida*, *Roma oraș deschis*, *Pămîntul se cutremură*, *Fragii sălbatici*, *Cu sufletul la gură* (16 voturi), *Nanook*, *Rapacitate*, *Regula jocului*, *Paisà* (cu 15 voturi, dar tot cu același număr de voturi figurează, ex-aequo deci, *Îngerul exterminator* și *Andrei Rubliov*). Au rămas, astfel, în afara celor posibile, virtuale « capodopere » în număr de « vreo » douăzeci: *Goana după aur*, situat pe locul 24, și o serie de alte titluri, oricînd « interșanjabile », pînă la *Ceremonia (Gishiki)* japonezului Nagisa Oshima, ocupantul locului 100. Au fost înregistrate, spre deliciul statisticienilor, și filmele care au obținut sub 7 voturi, ultimul « plasat », cu 5 voturi, pe locul 127 fiind *Ghiftuiala cea mare* (La grande abbuffata) al lui Marco Ferreri, din 1973.

Să fie, oare, cele 20 de privilegiate din culegerea lui Giammatteo, materialul apt pentru extragerea de principii estetice? Evident, toate sînt filme importante, de rezonanță intensă în istoria cinematografului mondial, dar cum să faci estetică pe un « humus » în cea mai mare parte din afara propriei opțiuni, a propriei alegeri? ! Un chimist, un fizician, fac oare experiențe pe « eșantioane » trimise de alte centre de studiu? Firește, în afara cazului cînd asemenea centre le trimit dinadins, spre a obține confirmări, noi supoziții etc.

Dar, oricît de importantă, decisivă chiar, stabilirea « modelelor », a fundamentalelor opere de artă apte să furnizeze nu numai momente de o valoare estetică absolută, este umbrită de o altă problemă: aceea a individualităților sau colectivităților care contribuie la această stabilire, la această configurare de valori. Experiența scoate în evidență un fapt semnificativ: toți « subiecții » interogați depășesc, astăzi, vîrsta de 50 de ani și, tocmai prin această depășire aproape toți, dacă nu toți, sînt tributari ai unei anumite formații culturale, deci ai unei anumite serii de virtuți, dar și de prejudecăți: de ordin ideologic, de gust, de criterii, de informație la zi. Ezitări și prejudecăți, care constituie tot atîtea limite în elaborarea, astăzi, la începutul deceniului '80, a unei viabile estetici a filmului.

Avea dreptate Balàzs: filmul înaintează repede. Și nu numai din punct de vedere al perfecționărilor sau chiar al inovațiilor strict tehnice, ci mai cu seamă din acela al limbajului, al expresiei. În mai puțin de cinci și, în orice caz, de zece ani, cinematograful aruncă în derizoriu o bună parte din considerațiile sau chiar așa-zisele « principii » estetice, lansate cu multă siguranță de sine, dacă nu cu trufie, cu semeție, de diverșii compilatori de « tratate », de « istorii » sau de « estetici » ale cinematografului. Formați, produși de-a dreptul de « cinematecă », esteticienii aceștia poartă pecetea acestei formații, așa cum seminariștii teologi duc cu sine, emanîndu-l, un anumit iz de internat. Se simt și resimt exercițiile pe *Potiomkin* și pe *Intoleranță*, pe *Cetățeanul Kane* și pe *Goana după aur* — opere, fără îndoială, de « fond de aur » —, dar aerul pe care-l respiră e stătut, gustul — depășit, judecățile — anacronice. În templul cinematecii, cei mai mulți dintre criticii-cinefili își înmoaie degetele în cristelnița neopozitivismului, dînd la iveală « estetici » și « tratate » pline de clasificări și încrîngături, de sistematizări gramaticale — și, atenție !, nu doar stilistice, cum, justificat, admitea Pasolini — ci, de-a dreptul, normative, în numele unui pragmatism atoateștiutor și făcător.

Un tipic exemplu, în acest sens, îl oferă Marcel Martin cu diversele ediții ale « tratatului » său *Limbajul cinematografic*. Membru al juriului alcătuit de Fernaldo Di Giammatteo, Martin a optat, cel puțin ca valori absolute, pentru *Intoleranță*, *Crucișătorul Potiomkin*, *Mama*, *Cetățeanul Kane*, și, eventual, pentru *Patimile Ioanei d'Arc*, dacă nu și pentru *Aventura* (cine o fi votat contra? Ce franctiror? David Robinson sau Ulrich Gregor, sau Ilya Waisfeld sau Ricardo Muñoz-Suay?). De bună seamă, asemenea titluri, și altele încă, abundă în cartea domniei-sale, folosind, total și îndeosebi parțial, ca exemple pentru ilustrarea capitolelor în care împarte « limbajul cinematografic » după clasicul model al autorilor de gramatici (repet, nu neapărat stilistice, ci normative). Bunăoară: « Elipsele », « Racordurile », « Metafore și simboluri », « Fenomene sonore », « Montajul », « Profunzimea cîmpului », « Dialogurile », « Procedee narative secundare », « Spațiul », « Timpul », felii,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toate acestea, în care e tăiată opera filmică cu un bisturiu de disecţii nu tocmai fin. În zadar caută criticul, în final, să reînchege trupul « estetic » al « frumosului » filmic : apa vie i s-a prelins printre degetele unei pretinse pasiuni pentru sistem şi pentru ştiinţă, uitînd că însuşi Comte adăuga filozofiei sale pozitive (pozitiviste) şi conceptul relativităţii. Astfel, cititorul, spectatorul, e informat asupra « tropului » care înlesneşte saltul în timp sau în spaţiu, recunoaşterea sadicului asasin din *M* după fluierat (ceea ce era, cred, la mintea cocoşului) şi aşa mai departe, dar, acelaşi spectator sau cititor e ţinut încă la distanţă de poarta care duce pe tărîmul, mai greu de descris, al artei autentice. Am spus : greu de descris. Iată o problemă crucială. Există opinii, şi dintre cele autorizate, conform cărora critica nu poate fi *decît* descriptivă : adică povestind, în cuvinte, ceea ce se petrece în imagini audiovizuale în film, adică trecînd pe lîngă ceea ce constituie însăşi arta, « poezia » filmului care e inefabilă, de « netradus » în cuvinte, altminteri, vorba lui Jacob Burckhardt : « Dacă s-ar putea reda în cuvinte ceea ce e mai profund într-o operă de artă, arta ar fi de prisos . . . »[12]. Ce rost ar avea să mai producem filme, dacă ele ar putea fi « povestite » în scris, « literar » ? Or, ceea ce face Marcel Martin în cartea sa, care ar trebui să fie de « estetică a filmului », nu e decît un soi de descriptivism neopozitivist, inspirat de pragmaticul optimism transoceanic în materie de orice, în sensul că orice poate fi « învăţat » metodic, inclusiv a realiza opere de artă (cinematografică).Dar Wim Wenders, unul dintre cei mai aprigi susţinători ai criticii descriptive, şi-a lăsat confraţii baltă şi s-a apucat să facă film el însuşi, ceea ce, evident, schimbă lucrurile.

Oricum, o estetică ale cărei principii ar fi extrase din modelele oprite la *Cetăţeanul Kane* sau chiar la *Avventura* ar apărea, astăzi, depăşită. Tocmai pentru că, fiind prin forţa lucrurilor *a posteriori*, înşişi autorii citaţi, Orson Welles sau Michelangelo Antonioni, au depăşit sensibil propriile lor stadii din 1941, respectiv 1959. Acesta din urmă a întreprins febrile studii şi experimente în domeniul culorii, şi nu e vorba doar de *Deşertul roşu* şi de *Blow up* (cu binecunoscutele tratări prealabile ale materialului de filmat, ale naturii, din punct de vedere al expresivităţii coloristice), ci mai ales de ultimele cuceriri din *Misterul de la Oberwald*, în care tonurile şi nuanţele cromatice se reglează din aparatul de proiecţie, dinadins modificat şi perfecţionat, cu efecte noi şi surprinzătoare, încă greu de evaluat, dar indiscutabil de luat în considerare. Şi dacă filmul « aleargă repede », este limpede că şi critica, estetica filmului, trebuie să alerge în acelaşi ritm, chiar dacă cu un pas (ideal) în urmă, gata să-i culeagă şi să-i recunoască valorile expresive.

De aceea, e cel puţin curios faptul că un critic de renume internaţional ca Marcel Martin persistă în intervertirea termenilor de « realism » şi « naturalism », înţelegînd de cele mai multe ori prin realism tocmai atitudinile şi aptitudinile naturaliste. Autorul *Limbajului cinematografic* îşi începe capitolul despre elipse citîndu-l pe Jacques Feyder : « Jacques Feyder a scris : „Principiul cinematografului este sugestia", ignorînd în mod deplorabil că acest principiu e valabil pentru orice artă şi a fost demult enunţat de Shakespeare ! Mai departe, Martin dă în anii '60 şi '70 o ciudată definiţie a « schimbării planului prin tăietură la fotogramă » ; iat-o : « înseamnă înlocuirea brutală a unei imagini cu alta ; este trecerea elementară, cea mai obişnuită şi de asemenea esenţială : cinematograful a devenit o artă în ziua cînd s-a ştiut să se pună cap la cap bucăţile iniţial separate în momentul filmării ; decupajul şi montajul sînt incluse în aceste două operaţii primare. Tăietura la fotogramă se foloseşte cînd trecerea nu are valoare semnificativă prin ea însăşi, cînd corespunde unei simple schimbări a unghiului de vedere sau a unei simple succesiuni în percepţie, fără exprimarea (în general) a timpului scurs, nici a spaţiului parcurs — şi fără întreruperea (în general) a benzii sonore ». Dimpotrivă, « procedeul » e folosit cu precădere în « treceri » cu o pregnantă « valoare semnificativă », iar acceptarea ei generală demonstrează pasul înainte făcut de publicul larg, care acceptă şi asemenea şocuri vizuale « convenţionale ». Neaşteptat de sărac, de rudimentar, apare bagajul cultural şi estetic al lui Martin în definiţiile date metaforei şi simbolului : « Prin analogie cu figurile corespunzătoare din retorică, *metafora* constă în modificarea semnificaţiei proprii a unui cuvînt într-o semnificaţie care nu corespunde acelui cuvînt decît în virtutea unei comparaţii care ia naştere în minte ; *simbol:* imagine care serveşte la desemnarea în mod convenţional a unui anume lucru ! ? »[13] Opresc aici şirul citatelor, pentru a sublinia neta superioritate a studiilor româneşti în

[12] Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860.

[13] Marcel Martin, *Limbajul cinematografic*, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

domeniul stilisticii (încă din anii '30 Iorgu Iordan vorbea de « gramatica greşelilor »), dar mai cu seamă contribuţia lui Lucian Blaga la teoria metaforei.

Într-o perioadă ca cea actuală, în care critica şi estetica filmului, în general, şi cele de stînga, de inspiraţie marxistă, tind spre o viziune tot mai echilibrată a raportului dintre conţinut şi formă, fără a privilegia un termen sau altul, ci considerîndu-le în strînsă interdependenţă; adică, într-o perioadă în care « întoarcerea » la Marx şi la Engels înseamnă un constant interes acordat formei artistice, pe lîngă cel acordat conţinutului; într-o perioadă în care estetica marxistă, materialist istorică, descoperă conceptul de « epifanie » şi îi cercetează prezenţa în ţesătura operelor de artă, prin « epifanie » afirmîndu-se capacitatea operei de artă de a fi un lucru, şi de a fi, în acelaşi timp, şi alt lucru — mai pe scurt, de a fi « polisemică » —, valorificarea gîndirii estetice româneşti devine nu numai un motiv de « mîndrie protocronistă » ci pur şi simplu o necesitate. Cert e că o împrospătată lectură, cu ochi cinematografici, a *Trilogiei culturii* lui Blaga ne-ar conduce la substanţiale cîştiguri şi în planul concret al expresiei cinematografice, filmice, audiovizuale, şi critica de specialitate poartă o gravă vină de a fi întîrziat sau, mai curînd, de a fi ignorat, continuînd s-o facă, posibilitatea unei inserţiuni a teoriei metaforei blagiene, ca « plăsmuire de cultură », în dezbaterea teoretică a filmului. O mai adîncă şi mai trează conştiinţă « metaforică » a cineaştilor români, dobîndită mai din timp, ar fi putut duce la afirmarea unor soluţii expresive originale, de oarecare relief, oricum superioare stadiului actual al producţiei noastre de filme.

Problema e mai importantă decît pare la un prim contact, deoarece « metaforizarea » (nu « metaforismul », asupra consecinţelor negative ale căruia însuşi Blaga a ţinut să atragă atenţia) este una din căile majore ale combaterii flagelului, încă vital, al ilustrativismului şi al naturalismului, predominant în filmele autohtone, fie că tratează probleme ale actualităţii, fie că evocă momente ale istoriei naţionale.

Dar, s-ar putea observa, « întoarcerea » la Blaga ar fi un semn autentic de a ţine pasul cu vremea, cu evoluţia artei filmului? Evident că da, oricît de paradoxală s-ar părea, aşa cum deosebit de eficace este « întoarcerea » nu numai la Marx şi Engels ci şi la Maiorescu şi, pînă la un punct, la George Călinescu. Adică, la toţi aceia care au avut dacă nu o « doctrină » estetică originală, personală, măcar o poziţie şi o credinţă fermă, o urmărire consecventă a unor idealuri şi linii de forţă estetice. Cu o precizare : nu aplicînd asemenea principii de estetică emanate de spiritualitatea românească exclusiv unor produse autohtone, ci tocmai acelor capodopere (atît de rare, vreo 20, în întreaga istorie de pînă acum a cinematografului internaţional), care se oferă ca « material » pur, apt să determine desprinderea unor « legi » generale.

Revenim, astfel, la o chestiune deja enunţată : care sînt filmele din analiza cărora e posibil să rezulte judecata de valoare supremă, consacrarea ca operă de artă. Este limpede că un asemenea « material » aparţine, într-un balans subiectiv-obiectiv, autorului rîndurilor de faţă. Este dreptul său de lectură şi de liberă cercetare. Aşa cum Blaga, demonstrînd forţa metaforei revelatorii, se autocita; aşa cum Maiorescu a avut şansa de a-şi exercita spiritul critic asupra operei unui poet de talia lui Eminescu; aşa cum Călinescu şi-a proiectat propriile lumini ermeneutice asupra operelor lui Cervantes sau ale lui Cehov; cu alte cuvinte, aşa cum orice studios îşi valorifică propriul cerc de interese şi de lecturi, şi eu, la rîndul meu, va trebui să propun nu atît o listă personală de filme, înşirate într-o ordine mai mult sau mai puţin arbitrară de clasament, cît mai degrabă, rînd pe rînd, dar şi secvenţe de filme izvorîte din memoria mea de spectator critic, deci, implicit, un mănunchi mai bogat decît buchetele de 10, 12 sau 20 de garoafe cinematografice crescute în serele juriilor sau ale redacţiilor, chiar dacă nu va depăşi, probabil, numărul propus de Di Giammatteo în *100 filme de salvat*.

S-ar mai putea, de asemenea, ca arcul temporal de cuprindere analitică să fie mai restrîns decît cel propus în studiile de rutină; în orice caz, restrîngerea va privi cu precădere lucrările, filmele, din epoci mai îndepărtate. Aceasta nu înseamnă, desigur, neglijarea unor opere ca *Potiomkin* sau chiar *Patimile Ioanei d'Arc* (s-ar putea acredita, oare, ideea construirii unei estetici separate a cinematografului mut?), dar, pentru gustul şi crezul meu estetic, mă determină să înclin acul balanţei spre talerul cinematografului de după cel de al doilea război mondial. Adică, de la explozia neorealistă, pînă la ultimul Bergman şi Antonioni, fără a ocoli « noile valuri » polonez, cehoslovac, ungar, sud-american, francez, vest-german. În sfîrşit, două pot fi criteriile fundamentale ale analizei : specificitatea filmică a expresiei, adică demonstrarea acelor momente şi situaţii filmice unice, absolute, care nu pot fi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

traduse în cuvinte și nici în alte limbaje (artistice) echivalente; apoi, expresia în sens absolut, indiferent de «traductibilitatea» sau «non-traductibilitatea» imaginilor audiovizuale.

Se înțelege, cred, cu ușurință că o asemenea tentativă de a propune o nouă estetică a filmului nu poate avea caracteristici «normative»; acestea se vor inspira, cel mult, din «empirismul eretic» al lui Pasolini, admițînd ipoteza unei «gramatici stilistice» ca unica viabilă pentru film. Nu mai este o «*aesthetica in nuce*», în schimb este una «*in motu*»: adică, în continuă mișcare (zigzagată, împletindu-se cu mișcarea zigzagată a realității și cu aceea a «oglinzii» — artistice — menite să o «reflecte»), mai precis, în continuă nevoie și putință de asimilare a celor mai recente cuceriri expresive. Ținînd adică seama de apariția a tot ceea ce e nou — ferindu-ne, firește, de a nu schimba aurul pe aramă sau de a descoperi continente demult vizitate —, a tot ceea ce poate contribui la amplificarea rezonanței artistice a filmului. Alberto Moravia, pe firul unei întregi tradiții, neagă progresul în artă: pentru el, Homer nu e mai puțin artist decît Camus, să zicem, numai fiindcă între ei se deschide o perioadă de progres general al omenirii, de peste două mii de ani. Moravia are în foarte mare măsură dreptate și în privința filmului: Keaton și Chaplin sînt tot atît de mari artiști — în shorturile lor mute — ca Bergman sau ca Antonioni, în filmele lor vorbite și în culori (savant studiate, acestea din urmă, de Antonioni). E adevărat, dar s-ar părea că decalajul ce stîrnește rîsul, faptul că rîdem, în filme, de noi înșine anacronic răsfrînți, devine mai mic în ultima vreme: mă refer, bineînțeles la operele de artă. Și nu e inutil faptul că prin filmele istorice sîntem dintr-odată salvați, tocmai pentru că, așa cum observa Balàzs Béla, «sulița în mîinile unui sălbatec gol pușcă nu e ridicolă; este ridicolă în mîinile unui soldat modern»[14]. Datează, de obicei, cu repeziciune filmele «contemporane», cele în care moda zilei riscă să devină indice de provincialism sau de vetustate, dacă ne gîndim că această modă (vestimentară) cunoaște cicluri relativ scurte (de cîțiva ani).

În sfîrșit, se cuvine să începem a tezauriza și contribuțiile mai recente, chiar dacă ele nu s-au cristalizat în mari sinteze estetice. Monografii, cum e aceea dedicată fraților Taviani, de către Guido Aristarco *(Sotto il segno dello scorpione)*, sau cele din colecția «Castoro», cuprinzînd numele lui Eisenstein ca și al lui Sidney Pollack, al lui Robbe-Grillet ca și al lui Marco Bellocchio și așa mai departe, conțin numeroase indicații utile discursului nostru critico-stilistic.

De o evidentă energie revelatoare s-ar putea dovedi studiile comparate (comparatiste) în cazul ecranizărilor, al adaptărilor cinematografice de opere literare. Autori care au manifestat o aproape continuă apetență de literatură, cum ar fi, bunăoară, Luchino Visconti, ar oferi prin operele lor ocazii splendide de degajare a unor, dacă nu «principii», elemente estetice de înaltă vibrație. Fie în cazul lui *Senso*, fie în acela al *Morții la Veneția*, studiul paralel al izvorului literar (Boito, respectiv Thomas Mann) și al filmului ca reducție cinematografică se poate dovedi deosebit de fecund și de eficace.

Mai e nevoie, în sfîrșit, să mărturisim că, fideli unei filozofii materialiste a culturii, nu vom neglija nici o clipă contextul istoric, socio-economic, a apariției diferitelor opere cinematografice, puse în legătură cu «humusul» propriei lor epoci și al propriului lor public. După cum nu va putea, în nici un fel, să fie ocolită reflecția de ordin politic, a raportului dintre individ și colectivitate, a căutării celor mai potrivite căi de conducere și gestiune a treburilor publice, ale cetății. Ținînd tot timpul seama — în toate manifestările și fenomenele observate — și de componentele lor dialectice; intuind, în alți termeni, și germenii, dacă nu contrari, cel puțin diferiți, ai unei situații cinematografice exprimate.

Proiectul se referă, așadar, la o «*aesthetica in motu*», adecvată, cred, cinematografului cu precădere, tocmai pentru că filmul este o artă a mișcării. Mai precis, o artă a conexiunilor dialectice între ceea ce este static, inert (fotograma în sine) și ceea ce este dinamic, mișcat (fotogramele montate, desfășurate în montaj); mai general, între ceea ce împinge omenirea înainte și ceea ce o face să privească, din cînd în cînd, cu nostalgie sau, dimpotrivă, cu mînie, spre trecut. Se poate, cred, scrie o estetică modernă, în pas cu vremea, a filmului. În conștiința mea, renunțarea la detașarea, la distanțarea în timp — ușor de obținut prin analizarea cu preponderență a filmelor anilor '20 — '50 — va trebui să fie compensată printr-o ambițioasă angajare a intuiției, a capacității de a stabili,

[14] Béla Balázs, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spontan, diagnosticuri artistice juste, dacă nu exacte. Este un risc, un pariu cu sine insuși, pe care criticul, teoreticianul, esteticianul sînt chemați să le accepte, și, dacă sînt vrednici, să le depășească biruitor.

POUR UNE «AESTHETICA IN MOTU» DU FILM CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

L'auteur prend pour point de départ la caducité des films et, par conséquent, la grande difficulté d'écrire une histoire ou une esthétique du cinéma. L'absence d'études préparatoires — monographies et synthèses — alourdit encore davantage une pareille entreprise, sur l'itinéraire de laquelle ce qui intéresse au premier chef c'est le point où l'histoire peut devenir critique, c'est-à-dire esthétique, permettant une définition du *beau filmique*. D'autre part, ainsi qu'affirmait Balàzs Béla, « le film a couru trop vite » au point de vue des acquis techniques pour obtenir une expressivité, releguant le film muet dans une sorte de préhistoire du cinéma ou bien, dans le meilleur des cas, en le considérant comme un art quasi-distinct, avec une poétique à part, séparée. Ainsi donc, le film est, quoiqu'on dise et quoiqu'on fasse, un art encore à l'état de magma, de fluide ; d'où la nécessité d'une « *aesthetica in motu* » et, partant, d'une analyse et d'une évaluation « en marche », à mesure que s'offrent à nos regards les pellicules de la « troisième phase de l'art du film », ainsi que le proposait Umberto Barbaro, c'est-à-dire la production d'après la Seconde Guerre mondiale et, en particulier, les films d'« auteur » : Bergman, Godard, Antonioni, Fellini, Wajda, Tarkowski, Mizoguchi, Kurosawa. Rien de plus étranger, par conséquent, à une « explication » de l'art du film, qu'une eshétique normative, basée sur des principes « immuables ». D'où la suggestion d'une esthétique « *in motu* », suivant pas à pas les progrès artistiques qui, à un moment donné, plus tard, pourront arriver à une systématisation adéquate, organique et durable, de l'ordre des traités traditionnels d'esthétique, appliquée à un art particulier, celui du film.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECITINDU-L PE ILIU: ACTUALITATEA DISCUȚIEI DESPRE STIL

de GEORGE LITTERA

1. Profitînd de cîteva dintre clarificările teoretice aduse de eseurile lui Victor Iliu [1], succinta discuție referitoare la evoluția stilistică a filmului românesc pe care încercăm să o schițăm aici nu poate fi disociată de analiza proceselor fundamentale înregistrate de cinematografia noastră în ultimele trei decenii și jumătate, de istoria demersurilor pe care le-a operat în cele mai diverse planuri, de la planul socio-cultural la cel tehnico-productiv. Desfășurîndu-se de-a lungul anilor de prefaceri revoluționare care au urmat actului de la 23 August 1944, constituirea industriei de film naționale, dezvoltarea ei sub auspiciile tehnicii moderne, expansiunea « vieții cinematografice », implicînd structurarea într-un ansamblu omogen a diverselor instituții și relații cinematografice, inclusiv a relației cineast-spectator, evoluția cinematografului ca mass-media și — *last but not least* — devenirea filmului ca artă reprezintă fenomene aflate într-o intimă conexiune, înscrise în aceeași perspectivă generoasă : înfăptuirea politicii culturale socialiste. Ca mass-media și ca artă, cinematograful românesc a putut să-și asume mai decis, în epoca socialismului, destinul social, participînd la opera de modelare a conștiințelor, aspirînd să cuprindă și să interpreteze viața națiunii noastre în ipostazele ei cele mai semnificative. Chemat să răspundă unei « necesități istorice », filmul românesc — scria Iliu încă în 1944 — « poate să fie operă de artă dacă creatorul lui, adică artistul, va fi pătruns de înălțimea morală a sarcinii sale și va ști să traducă în imagini, cu mijloacele expresive care-i stau la dispoziție, tabloul dinamic și viu al lumii noi pe care o trăiește și o construiește » [2]. Hrănit de practica social-istorică, concentrîndu-și eforturile în direcția cristalizării viziunilor și a timbrelor personale, unitar dar nu uniform, cinematograful ultimelor trei decenii și jumătate operează o serie întreagă de acumulări, unele mai timide, altele mai ferme, menite să pregătească afirmarea școlii cinematografice naționale. Discuția despre stil se plasează de drept în acest orizont.

Apariția unor cineaști-artiști, posesori ai uneltelor specifice, înzestrați cu o mai limpede conștiință a posibilităților expresive ale filmului, constituie un proces declanșat de fapt în « epoca nouă » a cinematografiei naționale și aflat încă în plină desfășurare. Dacă cinematograful românesc de pînă la 1944 a manifestat un generic ataşament față de realismul imediat al reprezentării și dacă el are merite reale în ceea ce privește practica genurilor, vom observa — din unghiul strict al problemei pe care o urmărim — că punctele de sprijin oferite de tradiție rămîn totuși firave. În istoria vechii noastre producții de film, Jean Georgescu, Ion Șahighian, Jean Mihail, Horia

[1] Stringînd principalele texte despre cinematograf pe care Iliu le-a publicat în presa literară și de specialitate în decursul a treizeci de ani, ca și numeroase însemnări rămase în manuscris, *Fascinația cinematografului* (București, 1973) se constituie în mărturia unei vocații teoretice menite să îl singularizeze pe regizorul *Morții cu noroc* printre cineaștii noștri. Precizată în liniile ei mari, coerentă, exprimată însă fragmentar, această conștiință teoretică e însuflețită în permanență de pasiunea ideologicului : o arată, între altele, opiniile referitoare la problemele de limbaj și de stil ale filmului românesc vechi și nou. Oprindu-ne asupra unora dintre ele, ne propunem să degajăm actualitatea unei discuții pe care Iliu a angajat-o întotdeauna cu o exactă înțelegere a specificității cinematografului, cu rigoare și finețe.

[2] *Op. cit.*, p. 23.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 35—39, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Igiroşanu, Marin Iorda, Ion Niculescu-Brună ocupă locul unor regizori-tehnicieni, dornici să depăşească condiţia artizanală, capabili (unii dintre ei) să dea limbajului cinematografic o anumită pregnanţă expresivă. Intuiţia realismului documentar, prezentă — în germene — la Grigore Brezeanu şi la Ion Niculescu-Brună, încercarea de definire psihologică a personajului comic, existentă în aproape toate filmele regizate sau jucate de Jean Georgescu, simţul peisajului natural şi citadin la Ion Şahighian, îngrijita descriere a mediului la Jean Mihail, gustul spectacolului popular afirmat de evocările istorice ale lui Horia Igiroşanu reprezintă achiziţii preţioase, parţiale însă, dispersate în masa exerciţiilor diletante, pierdute in ansamblul unei producţii precare din punct de vedere cultural. Ele nu au dus la cristalizarea stilurilor personale, după cum nu au izbutit să se « concentreze » în suficientă măsură pentru a conferi cinematografului nostru o fizionomie expresivă distinctă. În epocă, mulţi dintre comentatorii fenomenului autohton, oameni de litere sau oameni de cinema, au identificat principala problemă nevralgică a producţiei noastre în criza regiei, lăsată la cheremul inculturii sau, in cel mai bun caz, al măruntului spirit meşteşugăresc. Cultivarea individualităţilor creatoare rămîne şi pentru Iliu o chestiune fundamentală. Viitorul regizor al *Morii cu noroc* vedea rezolvarea ei în termenii mai complecşi ai dezvoltării întregii vieţi cinematografice naţionale, aşezînd-o în perspectiva raportării mai strînse a artei filmului la cultura cinematografică, estetică, filozofică, istorică, sociologică. « Prima noastră grijă — scrie el într-un eseu publicat în 1939 — nu este aceea de a forma tehnicienii (care pot fi uneori sau temporar străini) ci trebuie să tindem cu energie la formarea unei educaţii cinematografice. Această educaţie nu priveşte numai masa spectatorilor, ci în primul rînd pe aceia care colaborează la elaborarea filmului : producător, regizor, actori, scenarist, dialoghist, compozitor, decorator. Lucrul acesta implică formarea de *personalităţi*, de oameni cu o serioasă cultură, cu o intensă şi bogată viaţă interioară, cu o cunoaştere adîncă a problemelor estetice generale şi a celor pe care le presupune cinematograful precum şi cu intuiţia caracteristicilor umane şi spirituale ale istoriei, tradiţiilor şi realităţilor noastre » [3].

Polarizînd efortul estetic, critic, organizatoric, educaţia multiplă la care se referea Iliu va constitui de la bun început unul dintre obiectivele esenţiale ale epocii inaugurate în 1948, un obiectiv presupus cu necesitate de lupta pentru o cultură cinematografică nouă, de bătălia generală dusă pentru regenerarea vieţii spirituale a ţării. Fără să ignorăm importanţa modificărilor intervenite în sfera structurilor productive (iniţiind procesul de trecere de la o producţie artizanală aritmică la o veritabilă industrie cinematografică, naţionalizarea înfăptuită în 1948 aduce abolirea acelei discontinuităţi a exerciţiului tehnico-estetic care fusese un obstacol în calea ascensiunii vechiului film românesc), vom nota, în ordinea discuţiei noastre, efectele pozitive exercitate de instaurarea noului *climat*, de schimbarea mentalităţii potrivit căreia filmul poate rămîne cantonat în zonele marginale ale practicii ideologico-artistice, de transformarea problemei cinematografice într-o problemă de interes naţional, de înţelegerea mai exactă a rolului pe care filmul îl are de îndeplinit în optimizarea acţiunii culturale. Perfecţionările succesive ale acestui stimulator climat moral-intea lectual, stabilizarea şi progresiva dezvoltare a vieţii cinematografice, înseşi fundamentele, condiţiile obiective ale creaţiei (practica socială devine, în anii noştri, mai bogată şi mai diferenţiată-favorizînd iniţiativa creatoare, dîndu-i o largă libertate de mişcare), fenomenul, de primă însemnă, tate, al apariţiei şi afirmării noilor talente regizorale, toţi aceşti factori au făcut posibilă dislocare-uniformităţii, extinderea « spectrului stilistic » al cinematografului nostru.

2. Transformînd încă de pe acum o serie de promisiuni în certitudini, cu rezultate notabile in ceea ce priveşte cristalizarea scriiturilor şi a timbrelor personale (Iliu, Ciulei, Popescu-Gopo, Pintilie, Săucan, Mihu, Urşianu, Piţa, Daneliuc), procesul de diversificare şi autodefinire stilistică pe care îl traversează cinematograful românesc implică, în determinările lui ultime, satisfacerea acelor exigenţe vitale pentru dezvoltarea artei filmului reprezentate de raportarea regizorului la cultură şi la realitate. Găsindu-şi un firesc punct de incidenţă şi în discuţia problemelor de natură stilistică, pledoaria lui Iliu în favoarea cineastului cultivat (educat în dublu sens : ca om de cultură şi ca om al cetăţii sale) rămîne o pledoarie mereu vie.

Considerată in perspectiva raportării la practica artelor cu vechi tradiţii, producţia noastră cinematografică vădeşte in cîteva dintre experienţele ei cele mai închegate din punct de vedere stilistic încercarea de a căuta o « cheie » expresivă originală, capabilă să restituie permanenţele, voca-

[3] *Op. cit.*, p. 110.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţiile culturii naţionale. La Ion Popescu-Gopo, apelul la patrimoniul folclorului e lesne de sesizat în *O poveste ca în basme*, unde gagurile şi metaforele vizuale pornesc de la proverbele şi locuţiunile populare; *Scurtă istorie*, ca dealtfel toate piesele incluse în tetralogie, reprezintă însă rezultatul unui demers mai complex, căci aici cineastul regăseşte acel gust al amplelor sinteze filozofice prezent în literatura noastră, acea înclinaţie spre sociogonie care s-a exprimat strălucit în *Cîntare omului* a lui Tudor Arghezi. Aceeaşi observaţie se poate face şi în cazul filmelor lui Sabin Bălaşa, de la *Pasărea Phoenix* şi *Valul* la *Pelerini în timp* şi *Odă*, meditaţii lirice pe tema necontenitei deveniri a omului şi a lumii. Concepută ca un calm, senin ritual al vieţii desfăşurat în preajma morţii, emoţionantă prin puritatea ei elegiacă, secvenţa cinei din *Pădurea spînzuraţilor* constituie momentul în care Ciulei atinge echilibrul şi stricteţea expresivă caracteristice unei întregi tradiţii de cultură clasică. Întocmai ca *Moara cu noroc*, *Nunta de piatră* şi *Duhul aurului* propun — dincolo de convingătoarea lectură a motivelor preluate din sursa literară cultă — tratări personale ale sugestiilor filozofice şi poetice conţinute de eposul popular, reţinînd mai ales lecţia austerităţii lui stilistice. Din punct de vedere plastic, *Tănase Scatiu* asimilează învăţămintele picturii noastre clasice, peisagistice şi « de gen », absorbindu-le într-o savantă figurare dinamică a spaţiului. Abia schiţate, alte tentative ne permit totuşi să le descifrăm proiectul: în *Dacii*, de pildă, se poate întrezări trimiterea la arhetipul cultural reprezentat de Dacia fabuloasă înfăţişată în eminescianul *Memento mori* sau de tărîmul arhaic evocat în sadovenianul *Nopţile de sînziene*, chiar dacă regizorul nu a izbutit să dea o interpretare cinematografică îndeajuns de poetică splendorii naturii şi expediţiei cinegetice. Cu intensităţi diferite, în toate aceste experienţe se face simţit efortul de a depăşi stadiul simplelor citate. Mai mult chiar, în unele dintre operele amintite incorporarea sugestiilor culturale va fi înţeleasă ca o operaţie de restructurare creatoare, în ideea receptării mai profunde a spiritului culturii noastre: ne gîndim la filmele lui Victor Iliu, Liviu Ciulei şi Ion Popescu-Gopo, unde conotaţia culturală tinde să devină cu adevărat o valoare stilistică productivă.

Dacă « factorul cultural » poate participa activ, ca element catalizator, la fixarea unei configuraţii stilistice, dacă el poate mări puterea de rezonanţă a unui stil, cultura singură se dovedeşte, însă, incapabilă să determine naşterea sa. Intervenind pe releul care uneşte subiectivul cu obiectivul, fenomenul stilului se leagă întotdeauna de atitudinea filozofică a artistului faţă de realitate, depinde de armonizarea originalităţii lui individuale cu originalitatea timpului şi a societăţii în care formaţia şi experienţa sa de viaţă îşi implîntă rădăcinile, pentru a relua binecunoscuta observaţie a lui Tudor Vianu. În ultimă instanţă, forţa stilului constă în capacitatea de a integra şi transfigura realul, de a reprezenta o ipoteză personală asupra lui. De aceea, trecerea de la « mărcile » individuale la stilurile organic constituite reclamă o raportare precisă la realitate, cu exigenţa obligatorie a degajării unui « punct de vedere » coerent articulat şi susţinut.

În filmele noastre cele mai semnificative, consacrate fie temei istorice, fie analizei prezentului, capacitatea de a problematiza (necesitate asupra căreia critica a insistat mereu) se exprimă printr-o optică inedită, printr-o dialectică mai suplă a viziunii despre realitate. În acest sens, s-ar putea cita, între alte încercări, *Pădurea spînzuraţilor* (cum bine s-a observat, istoria lui Bologa capătă, în raport cu romanul lui Rebreanu, o mai mare putere de generalizare), *Duminică la ora şase* (destinul tragic al personajelor pune în lumină dimensiunea umană a eroismului utecist), *Meandre* (analiza unor cazuri de traumatizare şi a unor complexe de culpabilitate îi serveşte autorului ca suport pentru o meditaţie de o mai largă rezonanţă: prezent în ipostaze diverse, tratat după principiul « temei cu variaţiuni », motivul responsabilităţii — responsabilitatea lui Constantin pentru drama prietenului, responsabilitatea Andei faţă de sine, responsabilitatea pe care o simte Gelu pentru faptele tatălui său — centrează reflecţia lui Săucan pe ideea reconcilierii dimensiunilor individual-subiectivă şi social-obiectivă ale umanului), *Puterea şi adevărul* (preţioasă şi totodată nouă e, aici, reflecţia despre relaţia dintre politic şi etic), *Filip cel bun* (descrierea tribulaţiilor eroului evită deopotrivă tonul idilic şi accentul moralizator). Oprindu-ne la practica dintr-un anumit moment, putem constata, bunăoară, că filmele de actualitate aparţinînd cineaştilor din « generaţia '70 » prefigurează un mod propriu de a pune problemele, de a interpreta datele realităţii, de a gîndi expresia cinematografică. Apropiindu-se de omul comun, dovedind o sensibilitate mai vie la cotidian, *Filip cel bun*, *Cursa*, *Mere roşii*, poeticul *Iarba verde de acasă* se definesc prin tensiunea şi luciditatea discuţiei etice pe care o propun, prin afirmarea pasionată a valorilor morale ale societăţii noastre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de astăzi (afirmare implicînd adeseori polemica la adresa mentalităţilor învechite), prin grija pentru autenticitatea restituirii mediilor, prin densitatea realistă a povestirii vizuale.

Toate aceste demersuri, cărora li se adaugă desigur şi altele, au jucat şi continuă să joace un rol pozitiv în procesul de autodefinire stilistică parcurs de unii dintre cineaştii noştri şi de cinematografia naţională, luată în ansamblu. Faptul că filmul românesc nu dispune încă de mari personalităţi creatoare, capabile să impună o şcoală cinematografică, nu trebuie să acţioneze ca o frînă psihologică şi să conducă la pasivitate. Aşteptarea marilor regizori nu poate fi decît *activă*, pentru că apariţia lor nu se produce niciodată pe un teren gol ci e pregătită întotdeauna de multiple, substanţiale şi ritmice acumulări. De aceea este imperios necesar ca accentele personale existente în experienţele de pînă acum să fie dezvoltate la o altă scară, să se amplifice şi să se adîncească, lucru posibil, după opinia noastră, numai prin contactul neîntrerupt al cineastului cu viaţa socială, prin cultivarea acelui ataşament faţă de realitate din care s-a întrupat marele cinematograf dintotdeauna. Altfel spus, cineaştii noştri trebuie să «profite» mai mult de avantajul unei realităţi atît de bogate în semnificaţii umane cum e actualitatea socialistă (ştiut fiind că filmul de actualitate rămîne piatra de încercare a oricărei cinematografii şi unul dintre filoanele fundamentale ale oricărei şcoli naţionale), să fructifice şansa de a da artei lor o sporită acuitate problematică. Nu mai puţin, ei trebuie să îşi mobilizeze mai energic capacitatea de a transforma poetic realul, depăşind hotărît simpla instanţă mimetică, reproductivă. Cum spunea Iliu : «Nici un artist demn de acest nume nu va năzui să copieze natura, viaţa, realitatea sau cum vreţi s-o numiţi. El foloseşte realitatea ca un intermediar, inevitabil, necesar şi preţios, pentru ca să se exprime pe sine, să comunice adică cu semenii săi şi să se facă prin urmare înţeles, deci însuşit de ei. Dacă artistul e un artist comunist, el va exprima punctul său de vedere asupra lumii exprimîndu-se *pe sine*»[4].

3. Dacă am subliniat dubla necesitate ca producţia cinematografică să fiinţeze în strînsă solidaritate cu dominantele culturii româneşti şi să restituie în moduri originale experienţa noastră istorică şi contemporană, e pentru că omogenitatea stilistică a «şcolii cinematografice naţionale» înspre care tindem se întemeiază nu atît pe afinităţile formale cît pe coeziunea interioară, pe spiritul comun din care derivă operele exponenţiale. În această perspectivă, discuţia despre evoluţia stilistică a cineaştilor noştri nu poate face abstracţie de un reper teoretic important, fixat atît de estetica generală (Tudor Vianu) cît şi de estetica filmului (Béla Balázs) : exigenţa integralităţii stilistice, exigenţă potrivit căreia în stilul unui autor fuzionează toate dimensiunile (nivelele) conceptului, de la «stilul epocii» la «stilul naţional». Din acest unghi, semnificativ ni se pare cazul lui Victor Iliu. Promisiunea de stil conţinută în filmele cineastului nu se rezumă la trăsăturile din care se constituie «pecetea personală» a autorului : coerenţa temelor şi a motivelor cinematografice, antrenată de preocuparea constantă pentru problematica morală şi socială a lumii ţărăneşti; prezenţa unei scrituri filmice relativ precizate, o scriitură «clasică», transparentă, instrumentală, întemeiată pe valorile semnificante ale plasticii, pe caracterul ascetic al decupajului, pe reducerea efectului de montaj ; existenţa, în germene, a unui sistem retoric, bazat pe folosirea metonimiei şi a sinecdocei, aceasta din urmă reprezentată de cîteva exemple dintre cele mai sugestive : storurile trase ale caselor de chiaburi, ferecate într-o imobilitate ostilă, contrastînd cu imaginile sărbătoreşti ale sosirii primului tractor în sat *(Scrisoarea lui Ion Marin către «Scînteia»)*, roata căruţei învîrtindu-se bezmetic (secvenţa accidentului din *Mitrea Cocor)*, calapoadele găsite de Ghiţă într-o ladă de demult *(Moara cu noroc)*, pieile cailor răpuşi de istovire *(Comoara din Vadul Vechi)*. *Moara cu noroc* şi *Comoara din Vadul Vechi* dezvoltă totodată o serie de conotaţii apte să plaseze discursul regizorului în aria de rezonanţă a specificului naţional, să îi confere capacitatea de a răsfrînge anumite particularităţi ale spiritualităţii româneşti. Nu este vorba, aici, de o voinţă expresă, de un atribut adăugat din afară, ci de un impuls natural, de o emanaţie organică a operei, perceptibilă chiar dacă nu a ajuns la materializarea deplină. În definirea acestui registru stilistic al cinematografului lui Iliu, esenţială rămîne raportarea cineastului la realităţile vieţii naţionale şi la tradiţiile artelor româneşti, culte şi folclorice. Schiţată încă în seria eseurilor scrise la sfîrşitul anilor '30, reluată stăruitor, teoretizarea stilului cinematografic naţional afirmă tocmai aceste exigenţe. «Noi cerem ⟨ ... ⟩ un *stil* cinematografic românesc, o interpretare cinematografică, o convertire sintetică în *limbaj* cinematografic a realităţilor şi a materialului uman românesc», scrie Iliu într-un articol din

[4] *Op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tinereţe [5]. În altă parte, regizorul respinge înţelegerea superficială a specificului naţional în film, simplista lui reducţie la un « pitoresc de carte poştală ilustrată », la o « oarecare reprezentare galeşă a idilicului » [6]. În repetate rînduri, el propune asimilarea sugestiilor expresive, imagistice dar mai ales ritmice, ale baladei populare : « *Balada lui Toma Alimoş* şi *Legenda Meşterului Manole*, iată breviarul genial al artei noastre a filmului » [7]; balada lui Toma Alimoş e reţinută pentru « perfecţiunea construcţiei dramatice a acţiunii, ierarhia momentelor dramatice şi ritmul divers al desfăşurării lor, folosirea laitmotivului, metoda expunerii progresive a conflictului cu gradarea efectelor de o neîntrecută măiestrie şi pătrundere psihologică, siguranţa desăvîrşită a efectului emotiv şi ideologic, pasiunea cu care-i plăsmuită şi dezvoltată drama eroului » [8]. Semnalînd valoarea stilistică a modelului folcloric, această propunere îşi dezvăluie sensul mai adînc dacă ne amintim că Iliu, cineast setos de rigoare şi de simplitate în expresie, consideră folclorul drept sursa de clasicitate prin excelenţă. Mai mult chiar, sugestia baladescă poate constitui temelia acelei poetici originale la care aspiră întregul cinematograf românesc : « Unii cred că filmul, fiind o artă eminamente modernă, este dacă nu cu totul refractar, atunci cel puţin în afara unor corespondenţe directe cu tradiţiile culturii naţionale şi cu folclorul. Există chiar teoria „terenului gol" care ar fi propice „specificului cinematografic", în timp ce prea bogatele tradiţii l-ar sufoca. Nu mă pricep la prozodie, dar mi se pare totuşi foarte interesant de urmărit, de pildă, corespondenţele ritmului compoziţional al baladelor noastre cu un anumit ritm cinematografic *care ar putea să ne devină propriu* » (s.n.) [9].

În practică, Iliu va rămîne întotdeauna credincios poziţiei formulate în lucidele şi pasionantele lui eseuri. Evidente uneori, mai greu de descifrat alteori, legăturile cinematografului său cu patrimoniul spiritualităţii şi culturii noastre se vor stabili pe cele mai felurite planuri, de la planul fundamentării etice şi filozofice (cum se întîmplă în *Moara cu noroc*, unde personajul bătrînei apare ca o întruchipare a vechii şi înţeleptei morale populare) la planul tehnic-expresiv (cum ne arată tot *Moara cu noroc*, operă organizată după ritmul lent şi inexorabil al cîntecului bătrînesc). Nu mai puţin, filmele vor regăsi — graţie structurii temperamentale şi formaţiei culturale a autorului, graţie medierii literare, ca în cazul filmului inspirat de nuvela lui Slavici — acele trăsături pe care Alexandru Philippide le socoteşte definitorii pentru « stilul ardelean » : modul aspru şi direct de a vedea viaţa, solidul fond sufletesc şi nevoia de a ilustra o temă de morală practică, instinctul construcţiei, melancolia aspră a lirismului [10]. Reelaborînd toate aceste sugestii, restituindu-le într-o unitate vie, cinematograful lui Iliu ni se înfăţişează, încă o dată, ca o fecundă deschidere de orizont.

EN RELISANT ILIU : L'ACTUALITÉ D'UNE DISCUSSION SUR LE STYLE

RÉSUMÉ

Ayant pris pour point de départ certaines réflexions critiques de Victor Iliu (contenues dans les essais qui forment le volume *Fascinaţia cinematografului*, paru à Bucarest en 1973), l'auteur se propose de fixer quelques-unes des coordonnées de l'évolution stylistique du cinéma roumain des trois dernières décennies et demi. Axé sur la discussion de trois problèmes essentiels (le rapport entre le film et la réalité, la relation cinéma-culture, le style national), l'article souligne l'actualité de l'héritage critique et théorique de Victor Iliu.

[5] *Op. cit.*, p. 117.
[6] *Op. cit.*, p. 109.
[7] *Op. cit.*, p. 127.
[8] *Op. cit.*, p. 127.
[9] *Op. cit.*, p. 124.
[10] *Stilul ardelean*, în *Luceafărul*, 24 ianuarie 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII NOI ÎN CERCETAREA ISTORIEI TEATRULUI, MUZICII ȘI FILMULUI

INTEGRAREA ÎN CONTEMPORANEITATE A REGIZORULUI G. M. ZAMFIRESCU

de SILVIA CUCU

La mai puțin de un secol după constituirea sa în forme moderne teatrul românesc, după o rapidă acumulare valorică în dramaturgie și interpretare actoricească, a înregistrat în perioada interbelică un salt calitativ în arta spectacolului ca urmare a afirmării funcției creatoare a regizorului, semn al maturității fenomenului teatral. Nivelul artistic, sensibil apropiat de cel atins în țări cu mișcări teatrale de veche tradiție, beneficiind de condițiile unei mult mai organice și îndelungate dezvoltări, evidențiază un sincronism realizat prin conlucrarea multor factori. De importanță primordială a fost, desigur, înzestrarea artistică a personalităților regizorale din acel timp, talentul lor, pe care G. M. Zamfirescu îl definea «pod de argint peste sufletele spectatorilor ⟨ . . . ⟩ darul de aprofundare și de cristalizare a adevărurilor umane și sociale»[1].

Dar talentul fără pricepere profesională nu duce la creație artistică: «meseria, fără artă care este rațiunea sa de a fi, e o mecanică funcționînd în gol. Arta lipsită de meserie care-i asigură forța și durata, este o fantomă pe care n-o poți atinge»[2], observase regizorul Jacques Copeau. Într-o profesie atît de pretențioasă și într-o perioadă cînd încă se mai discută despre rolul și locul regizorului în teatru, nu numai rezolvarea, dar și orientarea în problemele de creație era necesară și condiționa reușita.

Arta regizorală se găsea atunci într-o etapă de mare efervescență, mai multe metode, stiluri, sisteme, păreri, exemplificate în creații de larg răsunet se înfruntau sau se completau reciproc, așa încît opțiunea pentru o anumită atitudine față de tradiție și inovație devenea hotărîtoare, înțelegerea exactă a relației dintre național și universal de asemenea.

În aceste condiții, cunoașterea realizărilor anterioare sau concomitente din țară și străinătate, asimilarea creatoare a unor principii, respingerea altora, sinteza originală a unor elemente disparate conform opticii în formare a unui artist erau dificile dar obligatorii, favorizînd și grăbind maturizarea unei personalități cu contur propriu.

Înregistrînd ecoul orientărilor regizorale europene, efortul creator al oamenilor de teatru români a avut întotdeauna tendința să cucerească datele unei originalități care să se încadreze într-un

[1] G. M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1938, p. 106.

[2] J. Copeau, *Critiques d'un autre temps*, Paris, 1923, p. 185.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 41–55, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

climat național, în așa fel încît să contribuie la constituirea teatrului românesc modern, să aducă un adevăr artistic nou în gustul contemporan.

Criticul Eugen Lovinescu considera drept o caracteristică a vremii această « deschidere generală a culturii noastre interbelice spre lume, dorința de afirmare a specificului și autohtoniei (în sens larg) dar și a integrării în ritmul universal ».

Fenomenul nu era propriu numai țării noastre ; o intensă circulație a ideilor, comunicarea în domeniul teatrului stabilită în întregul continent și chiar dincolo de marginile lui, numeroase turnee, o bogată publicistică de specialitate, contacte directe între artiștii interesați de clarificarea unor aspecte legate de estetica spectacolului, de etica profesională deschideau larg granițele unei cunoașteri reciproce, lărgeau orizonturile.

Pe la începutul secolului, tot ce însemna schimbare în viziunea artei spectacolului în general, cu porniri mai mult sau mai puțin iconoclaste în stil de joc, dramaturgie, scenografie, fusese meritul unor personalități a căror activitate demonstrase rolul creator de o factură nouă a regizorului în teatru.

Numele lui Antoine, Craig, Appia, Copeau, Stanislavski sau Reinhardt exemplificau strădaniile comune cu rezultate diferite, cu inerente asemănări dar și fundamentale deosebiri care, printr-un complex fenomen de osmoză, schimbau treptat optica asupra teatrului, înlesnind progresul artei scenice în sensul acordării sale cu spiritul vremii.

Mai ales după primul război mondial, cînd falimentul artistic al artei comercial-burgheze a apărut evident intelectualității perspicace care începea să analizeze cauzele impasului — a ceea ce se numea o « criză a teatrului », — eforturile de clarificare practică și abordare teoretică a multor probleme s-au intensificat.

Se căuta o definire a orientării generale a teatrului, se formulau idei privind rolul social al artei, se analiza raportul de factură nouă între scenă și public, se preconizau soluții pentru ridicarea nivelului artistic al spectacolului, prin analiza ponderii elementelor sale constitutive și mai ales prin delimitarea funcțiilor directorului de scenă.

Către un teatru de artă duceau mai multe căi. Impulsul dat de gîndirea estetică a lui Gordon Craig, recepționat de mulți creatori, pusese în circulație termeni ca cel de « reteatralizare a teatrului », de « reinvenție conștientă », acoperind o arie largă de încercări. Appia, Evreinoff, Copeau, Meyerhold, parte din expresioniștii germani ori adepții constructivismului, printre alții, încercau să depășească stadiul de « reprezentare » în care se găsea arta scenică la începutul secolului pentru a o orienta către « semnificare ». De la iluzia creată prin copia vieții pentru a ajunge la interpretarea ei, la transfigurarea prin metaforă și simbol a semnificațiilor, traiectoria artistică — care nici azi nu s-a încheiat — era suficient de complexă pentru a se putea vorbi de pluralitate stilistică posibilă.

Primul pas nu putea fi făcut fără desemnarea călăuzei ; ori, deși problemele de estetică a spectacolului nu mai puteau fi puse făcîndu-se abstracție de regizor, amploarea atribuțiilor lui, sensul lor general, încă nu erau deplin cunoscute și acceptate.

Dacă la Congresul Societății universale a teatrului care a avut loc la Paris în 1928 se mai putea nota cu satisfacție că, în sfîrșit, « s-a recunoscut importanța și necesitatea montărilor », înțelegem că opoziții, inerție, conservatorism mai existau în destule medii teatrale.

Incompetența unor improvizați menținea dubii în utilitatea noii funcții teatrale și în țara noastră. Tudor Arghezi scria în 1927 : « Pentru că în teatrul străin s-au ivit accidental cîțiva artiști cu gustul inspirat, care au însuflețit literatura dramatică și ansamblul unui spectacol, scena se parazitează, pretutindeni unde în lipsa talentului se adoptă obligatoriu modalitatea lui cea mai apropiată, imitația, cu organismul monopolizator al domnului regizor » [3].

E drept că teatrul românesc nu avea la acea dată, cu excepția lui Paul Gusty, regizori de certă profesionalitate și sarcasmul arghezian părea justificat, dar în anii ce au urmat, cînd o întreagă pleiadă de tineri ca Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa, Ion Sava, Soare Z. Soare, George Mihail Zamfirescu vor înscrie o curbă înaltă a realizărilor scenice ce marchează o « eră a regizorilor » și în țara noastră, optica generală a trebuit să se schimbe.

În perspectiva timpului ce s-a scurs activitatea acestor regizori, desfășurată într-un climat marcat de fecunde frămîntări artistice pe plan național și european în care s-au implicat cu ori-

[3] T. Arghezi, *Margini de program*, în *Sinteza*, nr. 2/mai 1927, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ginalitate, primește un sens pilduitor și nu este lipsit de interes să urmărim modul în care unul dintre regizorii deceniului patru, de pildă George Mihail Zamfirescu, și-a definit personalitatea creatoare găsind o posibilă soluție problemei de permanentă actualitate cu care se confruntă fiecare generație de artiști.

Poate nu atît de spectaculos cum au făcut-o unii colegi de generație și profesie, G. M. Zamfirescu a contribuit substanțial la procesul evolutiv de modernizare a regiei, păstrînd un element de continuitate în relația față de text și actor, dar depășind tradiția prin rafinament, aplicîndu-i principiile la un fond cu alte orizonturi și accentuînd acordul dintre elementele componente ale spectacolului prin procedee moderne.

Formația de regizor a lui G. M. Zamfirescu, complexă și implinită cu mare seriozitate, deși în forme autodidacte, ne apare astăzi uimitor de asemănătoare cu exigențele pedagogiei artistice moderne. Un orizont larg cultural și profesional dobîndit prin informare livrescă și observație directă asupra vieții teatrale din țară și străinătate, exersarea simțului de discernămînt și capacitate critică într-o activitate publicistică susținută, preocupările literare variate de dramaturg și romancier i-au cultivat sensibilitatea față de valoarea cuvîntului și au înlesnit munca practică de punere în scenă de la simple exerciții la experimente și realizări scenice mature de certă profesionalitate. Această pregătire specială atît de multilateral implinită a făcut posibilă orientarea sigură a lui G. M. Zamfirescu în probleme de creație atît de grele cum sînt cele legate de raportul dintre tradiție și inovație.

Observarea atentă, impresia directă obținută prin frecventarea asiduă a spectacolelor Teatrului Național și a teatrelor particulare, pe scena cărora evolua într-o competiție valorică o strălucită pleiadă de interpreți în marele repertoriu universal și românesc, au determinat la G. M. Zamfirescu o adeziune intimă și trainică față de o valoroasă tradiție, dar și gustul pentru necesarele înnoiri. Referirile directe din articolele sale la arta unor actori de generații diferite ca Al. Demetriade, N. Soreanu, C. Nottara, G. Storin, V. Maximilian, G. Calboreanu, la activitatea unor regizori ca Paul Gusty și A. Davila nu lasă îndoială asupra prețuirii sincere a ceea ce reprezenta o artă de esență realistă, incluzînd în ea date de specificitate națională fundamentală; dar ansamblul vieții teatrale în care începeau să se afirme unele îndrăzneli novatoare, sugerînd posibilitatea îmbogățirii paletei stilistice pentru a feri teatrul de rutină și conservatorism, i-au trezit un interes egal.

Pe un fond de valori proprii în curs de cristalizare, de impresii și cunoștințe acumulate în climatul teatral românesc, care i-au șlefuit treptat nervul artistic și i-au orientat energia creatoare, stîrnind datele unui temperament artistic original, s-a grefat ecoul orientărilor regizorale europene.

George Mihail Zamfirescu nu a călătorit niciodată peste hotare. De recepționarea directă atît de importantă în arta spectacolului n-a putut beneficia; rămînea deci documentarea prin intermediul presei, a literaturii de specialitate, a relatărilor filtrate prin sensibilitatea și inteligența străină, care generau doar un ecou, e adevărat plin de idei, sugestii, corespondențe, asociații posibile. Fără a avea contact cu fenomenul viu, reține principii de bază sau elemente formale, le confruntă cu convingeri și concluzii proprii, le asimilează uneori în mod creator.

Reușește să fie la curent cu publicațiile și cărțile de specialitate, cu numeroase piese pe baza cărora fuseseră create spectacole de răsunet pe scenele Parisului sau Berlinului, le cunoaște, la scurt interval după premiera lor, traduce cîteva din ele; sesizează cu prilejul unor turnee ca cel al trupei de la Vilna, al soților Pitöeff, a lui Paul Wegener sau a spectacolelor regizate de Karl Heinz Martin, cîte ceva din unele orientări ale regiei contemporane.

Cu tot prestigiul ce-l însoțea, teatrul european nu s-a impus tînărului George Mihail Zamfirescu sub forma unor modele obsesive invitînd la o sterilă imitație care implicit ar fi dus la înăbușirea filonului creator original, ci a acționat ca un catalizator, ca un factor ce și-a dovedit eficacitatea și funcția formativă pentru că s-a exercitat asupra unei personalități formate în atmosfera artistică națională și afectiv atașate de ideea propășirii culturii teatrale din țara sa.

George Mihai Zamfirescu a vorbit cu dispreț despre directorii de scenă fără personalitate, «influențați și voiajori», el însuși înțelegînd în mod adecvat importanța preluării critice a unei experiențe străine; n-a făcut abstracție de ceea ce se cucerea sau se cucerise deja în domeniul care-l interesa, n-a nesocotit imboldurile primite, n-a ocolit adoptarea unor soluții, le-a aplicat inspirat, dar a și respins cu fermitate ceea ce nu se integra viziunii sale artistice și depășea cadrele unei măsuri, ale unui echilibru care-i era propriu. Extremele nu l-au atras, tot ce era excesiv, excentric, nu l-a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

convins, exista în el o nevoie de armonie și decență artistică pe care o simțea coincidentă cu o atitudine fundamentală de viață a poporului din care făcea parte.

Creația e un fenomen organic; este greu de delimitat ce era numai al său și ce a apărut ca o consecință a ecoului unei gîndiri teatrale străine; putea fi cazul și al unor suprapuneri, al unor sugestii primite la timp, al unei comunicări între artiști de aceeași structură sau formație — fiecare din ei constituindu-se în element de comparație sau verificare, dar un lucru e cert: așa cum a apărut, creația regizorală a lui George Mihail Zamfirescu a sporit fondul național de valori teatrale și folosind un limbaj scenic evoluat s-a găsit la același diapazon cu contemporaneitatea artistică a timpului său.

Trăsăturile definitorii ale artei sale regizorale, așa cum s-au concretizat în spectacole, sînt în strînsă dependență, derivă de fapt din concepția lui George Mihail Zamfirescu despre teatru în general, despre situația teatrului românesc în special; ampla informație este departe de a rămîne, în cazul său, o gratuită erudiție, ci e folosită ca o pîrghie utilă pentru îndeplinirea unor cerințe, întreaga atenție fiindu-i absorbită de actualitatea teatrală românească, de neîmplinirile, de greutățile ei, de cucerirea unor orizonturi artistice noi.

Fără a fi un negativist, ci dimpotrivă un entuziast susținător al valorilor certe, George Mihail Zamfirescu nu are o atitudine apologetică față de teatrul românesc contemporan lui și cu o pornire cîteodată apăsat partizană se alătură celor ce vedeau serioasele carențe organizatorice, dezinteresul oficialității și alte aspecte ce împiedicau afirmarea plenară a talentelor. Îl nemulțumea mai ales discrepanța dintre potențialul artistic al tinerilor creatori și piedicile pe care le ridicau în calea afirmării lor spiritul mercantil, subordonarea teatrului particular unor interese comerciale, îndepărtarea scenei de adevăratele ei rosturi.

Întrebarea «Teatrul așa cum se face azi corespunde vremii și misiunii lui?» care neliniștea atîtea spirite, primește din partea lui George Mihail Zamfirescu un răspuns amplu [4], în esență negativ. Soluția ar fi o «tentativă de adaptare în contemporaneitate a teatrelor existente» sau un teatru nou «al idealurilor, zbaterilor, moravurilor, adevărurilor contemporane». Nu era singurul om de teatru român care gîndea astfel, dimpotrivă, în toată publicistica de atunci problema revine ca un laitmotiv sub multe condeie și eforturi posibile de soluționare practică se și făceau, George Mihail Zamfirescu singularizîndu-se prin constanța și sinceritatea protestului. Era o reacție la situația concretă din țară și nu era nevoie de nici un impuls exterior pentru a o provoca, dar nu se poate să nu subliniem concordanța cu starea de spirit a multor artiști europeni ce respingeau teatrul comercial pornind de la conștiința valorii și demnității artei autentice sau de la situații social-politice schimbate de război.

Dacă într-o republică socialistă căutarea unui limbaj artistic nou potrivit unor realități fără precedent era firească, într-o țară nedesprinsă încă de orînduirea capitalistă ca Germania, căutările unui regizor ca E. Piscator, legate de configurarea unui teatru politic adresat maselor, indicau aspirații, dar și necesități impuse de spiritul mai radical schimbat al vremii. În mai multe țări europene o parte din intelectualitate lega catastrofa războiului de absența unui simț de răspundere, implica arta teatrală în proiecte de redresare morală, de ameliorare a umanității, de influențare a conștiințelor, de prefaceri în existența socială. De la teatrul privit ca o tribună socială, a cărei măreție trebuia restabilită pînă la revendicarea unei scene eliberate de servituțiile materiale impuse de societatea de consum, apar nenumărate variații în atitudinea și declarațiile oamenilor de teatru europeni.

După Jacques Copeau, care denunțase încă dinainte de război degradarea scenei franceze prin corupție și ignoranță, Firmin Gémier apără ideea unei «arte teatrale vii care să dirijeze elanurile generoase ale popoarelor», care să «emoționeze profund o mare asistență, s-o sfătuiască, s-o ghideze, s-o înnobileze, să-i dea hrana spirituală pe care ea o așteaptă»[5]. Louis Jouvet formula în acești termeni părerea care stătea la baza celebrei asociații profesionale «Cartelul celor patru»: «Teatrul nu este numai expresia unui popor, a unei națiuni, ci atestarea cea mai vie și adevărată a unei civilizații, este o legătură incomparabilă, nu divertisment, ci revelație, comuniune între oameni».

Tendința de a reabilita nobleța artei teatrale, de a o readuce la vechile ei rosturi, de a respinge degradarea provocată de mercantilism, era caracteristică mai multor artiști cu respect față de propria lor meserie, desprinși de mirajul cîștigului material; desigur între Meyerhold și Piscator, Copeau și

[4] Seria de foiletoane din *Adevărul*, august-septembrie 1931, în *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1938, p. 68 — 108.

[5] F. Gémier, *Le Théâtre*, Paris, 1925, p. 14, 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parte din expresioniștii germani deosebirile artistice erau sensibile — mijloacele de expresie difereau dar, în esență, atitudinea serioasă față de artă era aceeași și înțelegerea relației dintre artist și societate era de asemenea comună.

Pe acest plan, concepția lui George Mihail Zamfirescu este sincronă cu regia europeană înaintată și în tot ce a întreprins convingerea în rolul social al artei e prezentă. Ea este mai direct formulată într-o conferință despre «Max Reinhardt și umanitatea în teatru» (17 septembrie 1933) astfel: «teatrul este o școală a popoarelor, răstălmăcitor al ideilor și frămîntărilor omenești ori sociale <...> interpret al vremii și <...> păstrător al tuturor adevărurilor mari ale sufletului și ale vieții»[6].

Nefiind conducător de teatru, neavînd un rol hotărîtor în alegerea repertoriului sau inițierea unor forme teatrale speciale de atragere și formare a unui public de altă factură decît cel burghez, George Mihail Zamfirescu a fost stînjenit în aplicarea părerilor sale, dar în acțiunile sale mai independente în cadrul grupării «Masca» (1931), de pildă, cînd a ales scena într-un cartier muncitoresc și a cultivat un teatru sărac ca ambianță materială, dar încercînd comunicarea cu un public nou, folosind un text mai aproape de înțelegerea lui, căuta să pună în practică un «ideal artistic eliberat». «Eram stăpîni pe gînd și faptă, visam să revoluționăm teatrul»[7] cum își amintea mai tîrziu.

În cadrul oferit de cele două scene oficiale pe care a lucrat, Teatrul din Cernăuți (1927—1929) și Teatrul din Iași (1933—1938), regăsim ca o constantă în atitudinea sa pledoaria pentru promovarea dramaturgiei originale; o considera o obligație a teatrelor naționale și condiție a afirmării spiritului românesc pe scenă. Declara: «Tinerii actori și directori de scenă trebuie să susție sufletul nostru, sensibilitatea românească prin orice mijloc». De cîte ori a reușit să-și impună punctul de vedere în stabilirea repertoriului, George Mihail Zamfirescu a ales piese românești.

Cele mai multe erau prezentate în premieră, unele scrise de tineri cărora George Mihail Zamfirescu le acorda astfel posibilitatea verificării scenice. Dar pe lîngă aspectele pur artistice, principiul promovării dramaturgiei originale avea și alte implicații educativ-patriotice de care amintea George Mihail Zamfirescu într-un interviu în acești termeni: «Așadar, teatrul modern de mîine va trebui să evolueze mînă în mînă cu literatura dramatică originală, să se ajute reciproc, să se influențeze reciproc, să realizeze în perfectă colaborare mult așteptatul, mult discutatul, mult necesarul, mult doritul suflet românesc contemporan»[8].

Adresîndu-se cu precădere repertoriului național, dar respingînd exclusivismul îngust, regizorul avea exigențe înalte față de calitatea textelor provenite din alte literaturi. Politica de repertoriu nu era altfel concepută nici de marii regizori ai altor meridiane: un Stanislavski, un Jouvet, un Dullin și toți cei ce tindeau către «un teatru de artă» respingînd comediile bulevardiere, «fleacurile», «dramele de alcov» cum le numea J. Copeau, piesele de simplu amuzament sau cele ce-și căutau succesul în facilitate și în flatarea instinctelor josnice.

George Mihail Zamfirescu este deosebit de drastic cînd se referă la preluarea neselectivă a pieselor străine de valoare submediocră și, considerîndu-le vinovate de corupția gustului artistic al publicului, n-a făcut concesii, călăuzindu-se după principiul pe care-l definea astfel într-un interviu: «Spectacolul bun, folositor, care înalță sufletul sau limpezește gîndul, prin faptul că-l pune pe spectator în fața unor conflicte sufletești ori sociale, în care își simte inima palpitînd, are la bază textul dramaturgului, care se inspiră din viață și pentru viață, lămurind gînduri, stabilind adevăruri sociale, ori de pură psihologie»[9]. Este o atitudine care-l apropie de etica unor regizori contemporani pe care riscurile căilor nebătute nu-i intimidau, care au descoperit și au căutat să impună dramaturgi plini de îndrăzneală, cu dorința vizibilă de a înnoi teatrul în inspirație și mijloace.

Începîndu-și activitatea regizorală George Mihail Zamfirescu a ales rolul de loc ușor sau comod al unui înnoitor. Locul pe care și-l dorea era în rîndul deschizătorilor de drumuri și oricît de variabilă a fost distanța dintre intenție și realizare, nimeni nu i-a contestat vreodată credința și efortul maxim în care se angaja cu întreaga lui capacitate creatoare pentru a obține valoarea superioară artistică posibilă în condițiile date.

[6] Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Fond mss. G.M.Z., III mss.

[7] G. M. Zamfirescu, *Arta eliberată*, în *Reporter*, an II, 1934, nr. 5, p. 7, 10.

[8] Radu Popescu, *Tot despre teatru ... colocviu*, în *Facla*, 1931, 20 iulie, p. 3.

[9] H. Burileanu, *Detalii prețioase despre drama lui Strindberg*, în *Opinia*, 1934, oct. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Era prin definiţie un director de scenă animator; această vocaţie şi-a susţinut-o nu atît teoretic în publicistică, cît în practică. Caracterul militant al unei fapte de artă se includea în concepţiile despre regie pe care şi le formase. Ştia să atragă, să convingă, să însufleţească un colectiv pentru a-i valorifica potenţialul artistic; în comentariile critice pe marginea spectacolelor sale, această calitate e mereu relevată. E observată în legătură cu spectacolul *Vlaicu Vodă* sau *Comedia fericirii*, încă la Cernăuţi cronicile apreciind saltul calitativ obţinut de echipa actoricească condusă vremelnic de el. Nici o relatare privind manifestările grupului « Masca » sau cele de la « Treisprezece şi unu » nu omite acest aspect. A monta un spectacol cu *Omul fără identitate* de V. Mardare în condiţii atît de grele din punct de vedere material, a obţine rezultate artistice remarcabile cu grupul de tineri actori începători in *Molima tinereţii* de F. Brukner presupunea ceva mai mult decît simpla pricepere profesională: capacitatea de a munci pînă la sacrificiu, ardoarea interioară, sinceritatea dezarmantă a convingerii care impune respect, admiraţie, trezeşte şi întreţine entuziasmul creator. Desprins de gîndul vreunui profit material, din pura nevoie a faptei artistice care să impună un drum nou, George Mihail Zamfirescu dădea un exemplu care cerea egală forţă morală pentru a fi urmat; a fost un merit a cărei recunoaştere a primit-o ca un titlu de nobleţe pe care nu şi l-a refuzat.

Despre primele spectacole pregătite de « Cercul cultural al tinerilor români » din Satu Mare, cînd a interpretat şi regizat *Se face ziuă* de Z. Bârsan, *Patima roşie* de M. Sorbu şi *Săptămîna luminată* de M. Săulescu, scria într-o notă: « Facem teatru pentru ţară, cu dragoste pentru limba românească. Nu facem teatru ca să ne distrăm ... » « teatrul se face întîi cu suflet şi apoi cu milioane » [10].

Dar manifestările de la « Masca » şi « Treisprezece şi unu », în afară de sugestiile în domeniul politicii culturale oferite oficialităţii, aveau semnificaţii mai preţioase, la care George Mihail Zamfirescu s-a referit in cîteva rînduri, amintind şi întreprinderile similare apărute în teatrul francez. Cita cuvintele lui Gaston Baty referitoare la nevoia unui teatru făcut « cu credinţă, entuziasm, în sărăcie voluntară » şi se referea la scenele modeste, periferice, cărora personalitatea lui Copeau, Dullin, Jouvet sau Pitoëff le imprimase orientarea şi calitatea unei arte superioare. « Toate teatrele de artă din marile metropole, au fost în primul rînd teatre de cartier. Locul n-a impus niciodată prestigiul literar şi artistic — numai realizările » [11].

Aprecierile pe care le face, obligau; planurile, perspectivele erau largi, înaripate, ele nu s-au realizat, dar dincolo de rezultatele concrete pe care le-a obţinut, modeste ca proporţii, reţinem mărturisirea unei veleităţi, căutarea unei căi spre un « teatru de artă ». Plini de entuziasm, tinerii ziarişti ca Cicerone Theodorescu scriau despre manifestarea grupului « Treisprezece şi unu »: « Singura companie particulară de teatru adevărat (celelalte fiind de operetă) incomparabil mai interesantă decît Teatrul Naţional, care este cu 30 de ani în urma realităţii teatrale actuale » [12]; iar Felix Aderca considera spectacolul cu *Molima tinereţii*, « întîia încercare de înnoire în ultimii ani de întinerire a teatrului » [13]. Eugen Ionescu sesiza mai exact meritele lui G. M. Zamfirescu: « Totuşi, aici ca pretutindeni, este minunată această aliniere, această organizare a tinerilor: dezinteresaţi căutători de drumuri noi. Nu ştiu dacă va fi găsit drumul bun. Ştiu că este căutat. Aceasta este condiţia necesară ca să fie găsit » [14].

Adept ferm al principiului primordialităţii textului, George Mihail Zamfirescu făcea parte din acea largă categorie a oamenilor de teatru convinşi de forţa magică a cuvîntului, de importanţa lui în exprimarea unor noţiuni şi sentimente. El însuşi scriitor, Zamfirescu considera că arta literară întîlnind teatrul îl ridicase, nu-l coborîse, de aceea nu trebuia în nici un fel pusă pe al doilea plan.

« Teatrul în primul rînd e cuvînt, dinamică interioară, nu spectaculos, nu formă exterioară » scria în *Facla*, în 1930 [15].

« Am acordat şi voi acorda cuvîntului importanţa pe care ne-o reclamă acest prim şi esenţial element al teatrului ... », tot în *Facla*, în 1933 [16].

« Adevărul în teatru este în primul rînd textul, cu alte cuvinte ideea autorului şi cuvîntul » [17]. « Verbul rămîne esenţa teatrului » [18], iată cîteva din formulările succinte care dezvoltate, argumen-

[10] G. M. Zamfirescu, *Idei şi oameni în teatrul românesc de acum*, în *Cele trei Crişuri*, an XII, 1931, nr. 3 — 4, p. 14 — 20.

[11] Citat din Programul spectacolului grupului « Masca ».

[12] Cicerone Theodorescu, *Cronica dramatică*, în *România literară*, 1933, ian. 7, p. 4.

[13] Felix Aderca, *Azi*, în *Cuvîntul*, 1932, ian. 16, p. 2.

[14] Eugen Ionescu, *Un teatru nou*, în *România literară*, an I, 1932, nr. 44, ian. 14.

[15] *Tehnica decorului*, în *Facla*, 1930, nr. 386, ian. 1.

[16] C. Panaitescu, *Azi ne vorbeşte dl. G. M. Zamfirescu*, în *Facla*, 1933, noiembrie 21.

[17] În *Umorul literar*, an I, 1933, nr. 3, mai 28.

[18] *La taifas cu G. M. Zamfirescu*, în *Pamflet*, 1937, febr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate pe larg în destule pagini, situează pe George Mihail Zamfirescu printre regizorii care recunosc arta lor drept una de sinteză, dar de neconceput fără fidelitatea față de esența ideatică pe care i-a dat-o dramaturgul.

Era o netă delimitare față de cei ce considerau că venise timpul eliberării teatrului de sub tirania literaturii, înțelegînd să caute sursele unei teatralități genuine. Părerile lui Gordon Craig care visa la spectacolul desprins de cerințele unui text scris, care avea atît de mari îndoieli asupra capacității actorului de a se integra viziunii artistice unitare a regizorului încît lansase ideea superiorității marionetei, găsise susținători care propuneau variate puncte de vedere. Meyerhold, de pildă, plia textul clasic cerințelor unei concepții independente ajungînd pînă la denaturarea semnificațiilor sau măcar pînă la schimbarea fundamentală a compoziției dramatice; în tendința către expresia metaforică, alți regizori acordau cea mai mare atenție limbajului plastic; una din ideile la care, în căutările sale tîrzii, ajunsese Gaston Baty era valorificarea cuvintelor prin sonoritatea lor independent de înțelesul lor noțional, o limbă neînțeleasă în care s-ar fi jucat spectacolul neștirbind nimic din puterea lui de a impresiona publicul. Rămase la stadiul de simplu deziderat, fără carieră scenică notabilă sau materializate în spectacole de răsunet, aceste idei năşteau îndoieli, puneau întrebări legate de raportul textului cu arta scenică, de oportunitatea respectării spiritului și literei unei piese, obligau la opțiune pe orice creator.

George Mihail Zamfirescu consideră de datoria regizorului să pătrundă gîndirea autorului și să-i supună întregul eșafodaj scenic. « Un director de scenă este un interpret al autorului și talentul lui adevărat consistă tocmai în arta de a transpune pe scenă opera autorului »[19] — aceste cuvinte nu sînt ale unui înnoitor. De la începuturile sale atît de legate de misiunea cultural-politică, din timpul lui Alecsandri, Eminescu sau Caragiale, și pînă la Paul Gusty, teatrul românesc fusese îndrumat pe același făgaș al respectului față de idee, de cuvînt; se făcuse și va continua încă multă vreme să se facă un teatru bun pe baza acestei preferințe perene, deloc condamnabilă, față de primordialitatea textului, pe care au avut-o atîția oameni de teatru la noi și aiurea.

A nu inova cu tot dinadinsul acolo unde există valoare constituită față de care ai întimă aderență, a prelua o tradiție pentru a o aduce la nivelul cerințelor vremii tale nu este o carență, ci dimpotrivă o cumpănire judicioasă în orientarea forței creatoare proprii. Jacques Copeau sau Louis Jouvet nu s-au sfiit să declare că nu-și detestă predecesorii și dacă ar trebui enumerați regizorii care au continuat să-și conceapă montările pornind de la text și respectîndu-l integral, puțini ar rămîne să reprezinte o atitudine opusă, extremistă.

Preconizata emancipare de sub tirania cuvîntului s-a încercat și realizat în variate proporții; reacțiile n-au întîrziat și nevoia declarațiilor au resimțit-o mulți regizori străini, pe care George Mihail Zamfirescu îi citează deseori, sprijinindu-se pe autoritatea lor profesională recunoscută. N-ar fi putut să nu subscrie la părerea exprimată de Louis Jouvet, că « autorul este punctul de plecare, primul responsabil »[20], la cuvintele lui Gémier, « textul autorului reprezintă, ca la un fruct, simburele de viață al unui spectacol », sau ale lui Gaston Baty, « dacă textul nu este totul, totul este cel puțin în germene în text »[21].

Pentru Laube, pentru Stanislavski, pentru Reinhardt, ca să cităm doar numele regizorilor la care s-a referit uneori, opera scrisă, imaginația și cuvîntul poetului dramatic determină în mod hotărîtor realizarea spectacolului, fără ca prin aceasta comunicarea vie și directă cu spectatorii să fie prejudiciată.

Definindu-și atitudinea față de text, George Mihail Zamfirescu nu spunea lucruri noi, doar preferința pentru un anume repertoriu modern, singularizîndu-l în cadrul tradiției. Enumera condițiile pe care trebuia să le îndeplinească un bun director de scenă într-o ordine semnificativă: « 1) Să aibă perfectă înțelegere literară a operei dramatice și o intuiție sau documentare tot așa de perfectă asupra materialului omenesc pe care e chemat să-l cristalizeze în interpretare; 2) Să fie un bun pedagog ⟨...⟩ să știe ce și cum să explice, cum să lucreze cu actorii; 3) Să fie un bun tehnician, așadar să cunoască toate posibilitățile de realizare scenică »[22].

A avea o viziune clară asupra operei dramatice, « a înțelege și a face pe alții să înțeleagă », cum definise Firmin Gémier datoria regizorului, a pătrunde tainele unei gîndiri și sensibilități

[19] C. Ionescu, *De vorbă cu G. M. Zamfirescu*, în *Ziua*, 1933, aug. 17.
[20] Louis Jouvet, *Réflexions du comedien*, Paris, 1938, p. 41.
[21] Gaston Baty, *Théâtre nouveau*, Paris, 1932, p. 112.
[22] *La taifas cu G. M. Zamfirescu*, în *Pamflet*, 1937, febr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

străine, a-i sesiza timbrul specific și modalitatea expresivă, nu era sarcina cea mai ușoară a directorului de scenă, nici singura în raport cu textul.

Forța creatoare, imaginația, întreaga pricepere a regizorului era chemată să împlinească esența textului în forme specific teatrale « restituind operei poetului ceea ce se pierduse pe drumul de la vis la manuscris ». Aceste cuvinte ale lui Gaston Baty indică o problemă-cheie a artei regizorale care a fost și tema unei discuții îndată după premiera piesei *Domnișoara Nastasia* (1927). Presa a găzduit părerile lui Eugen Lovinescu, ale Luciei Sturdza Bulandra și ale lui G. M. Zamfirescu cu privire la « imponderabilul » care se pierde sau se dobîndește pe drumul de la gîndul autorului la text, de la spectacol la public.

Talentul regizorului, și nu numai inteligența sau cultura lui, era chemat « să găsească acel ton, acel climat, acea stare sufletească care-l dominase pe poet în timp ce concepea, în timp ce scria, izvor viu și flux care trebuie să atingă și să pătrundă pe spectator și despre care însuși autorul cîteodată nu are știință, nici nu este conștient de existența ei » [23]. Ceea ce Jouvet formulează în acest fel era un principiu de bază al regiei franceze moderne, a cărui aplicare presupune un efort susținut de multiple însușiri — dominate de o finețe a spiritului și o intuiție deosebită. G. M. Zamfirescu își descoperă afinități cu acest mod de a concepe regia ca artă ce pretinde o înzestrare specială pentru a aborda textul în profunzime, sondînd universul interior în variatele lui ipostaze.

Este mai presus de orice îndoială că regizorul G.M. Zamfirescu își construia spectacolele pornind de la cunoașterea și sesizarea celor mai ascunse intenții ale autorului, că descoperea și intuia cu justețe unghiul psihologic, estetic, social sub care era privit aspectul de viață inclus în text, că nu s-a oprit la o lectură corectă ci a mers mai în adînc, ajutat de o sensibilitate artistică autentică și de maleabilitatea gîndirii.

Aproape fiecare cronică relevă finețea analizei psihologice, înțelegerea pentru o largă gamă a sentimentelor umane, migala cu care în răbdătoare muncă de repetiție ajungea să le contureze în detaliu. I s-au reproșat cîteodată neîmplinirile în jocul actorilor sau defecțiuni de ordin tehnic, dar niciodată parțiala, eronata sau insuficienta pătrundere și interpretare a textului. Ideea directoare, axul principal al spectacolului, era detectat cu mare siguranță și deseori cu originalitate, regizorul intensificîndu-i forța de penetrație prin mijloace specifice, niciodată dincolo de intențiile autorului, cu măsură și tact.

Era o constantă, poate cea mai de preț, a creației lui George Mihail Zamfirescu, subliniată începînd cu unul din primele lui spectacole, *Vlaicu Vodă* de Davila, cînd eroismul moral și arta de guvernare a unui domn cu dragoste de țară au fost mereu accentuate nu numai în inerpretarea rolului principal, ci prin toate mijloacele de care dispune regia, mînuirea figurației, a luminii, a fondului sonor, a cadrului scenic, pînă la *Răzbunarea sufleorului* de V. I. Popa, aproape un cîntec de lebădă, spectacol a cărui tonalitate exactă și semnificație originală a fost atît de apreciată de cronicari [24]. « Glumă de culise », cum părea la prima lectură, piesa lui V. I. Popa, trecută prin filtrul senzitiv al regizorului, își lărgea observația dincolo de lumea teatrului și de sesizarea cabotinismului sufletesc și artistic, a minciunii, calomniei și sărăciei de duh, pentru a face trimiteri la « lupta tuturor oamenilor conștienți de azi » [25].

A înțelege spiritul piesei și exacta ei pecete stilistică înseamnă a stabili nuanțe, proporții, subtile accentuări, firește unele pentru *Akim* de V. Eftimiu, la care protestul împotriva mizeriei și a nedreptății avea un mod mai frust de manifestare, și cu totul altele pentru *Iubitul* de A. Duval, piesă franceză modernă « frescă pitorească de oameni sinceri și simpatici », în care regizorul respingînd sentimentalismul ieftin, a valorificat tragismul ascuns al ideii « învățăm să iubim prin suferință » [26]. Cronicarul de la *Glasul Bucovinei* aprecia direcția de scenă « inteligentă și sensibilă » și concordanța spiritului piesei cu montarea, în care punctări luminoase de umor se inserau în cenușiul dramei.

Gust și deosebită finețe a demonstrat regizorul și în montarea piesei *Lozul cel Mare* de Simon Iuskievici, la Iași. Încadrînd autorul printre umoriștii de rasă « cu zîmbetul muiat în lacrimi », G. M. Zamfirescu concepe textul împotriva prejudecății create de interpretările anterioare, orientînd spec-

[23] Louis Jouvet, *op. cit.*, p. 190.

[24] Radu Beligan, *Cronică teatrală*, în *Însemnări ieșene*, an II, 1937, vol. III, nr. 7.

[25] G. M. Zamfirescu, Text de prezentare în programul spectacolului.

[26] *Cum a fost montat « Iubitul »*, de vorbă cu directorul de scenă G. M. Zamfirescu, în *Spectatorul*, II, 1929, nr. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tacolul pe o îmbinare de rîs și lacrimă, considerînd că ceea ce dădea valoare și actualitate era modul în care « naivitatea speranțelor noastre este bine și convingător tălmăcită ».

Această împletire de comic și tragic, modalitate care făcea parte din preferințele sale artistice, surprinsă în mediul periferic urban în *Convertirea lui Ferdiș Pișlor* de Fr. Langer, apela la un alt colorit, la altă pastă în compoziția atmosferei.

Originală a fost și pedala inedită pe care a pus-o regizorul în dirijarea interpretului lui Falstaff, celebrul eroul shakespearian pe care-l socotea o « tristă și mare figură a umorului universal ».

Spre mirarea reprobatoare a unor cronicari, *Nevestele vesele din Windsor* a fost montată evitîndu-se șarja și grotescul; « peste toată această risipă de scene comice plutește o atmosferă de ușoară tristețe », nota regizorul și interpretarea mai nouă a acestui text îi dă dreptate.

Lucrînd o piesă ca *Heidelbergul de altă dată*, de Meyer-Foster, pe care a înțeles-o ca « o invitație la izvoarele pure și clocotitoare ale tinereții și ale dragostei curate, ale libertății » [27], G. M. Zamfirescu a reușit să lase unui profesionist pretențios ca V. I. Popa o impresie pe care acesta a definit-o astfel : « ... teatrul — chiar cînd ai în mînă o piesă veche de cînd lumea — poate fi o artă subțire de nuanțe, unde cuvîntul acoperă toate lipsurile, dacă i se dă conținutul pe care-l cer » [28]. Creația regizorală a lui G. M. Zamfirescu primea un calificativ maxim datorită subtilității, discreției și profunzimii cu care fusese înțeles textul, dar și pentru modul în care montarea împlinise ceea ce dramaturgul nu putuse sau n-a știut să spună, fără a adăuga cuvinte ci numai prin folosirea elementelor scenice care duceau mai departe gîndul, fără a-l trăda în esența lui. G. M. Zamfirescu considera împlinirea acestui deziderat drept principalul aport creator al directorului de scenă.

Regia era răspunzătoare, gîndea Jacques Copeau, de « ansamblul mișcărilor, gesturilor și atitudinilor, acordul fizionomiilor, vocilor și tăcerilor, adică totalitatea spectacolului scenic emanînd dintr-o gîndire unică, care o concepe, o reglează și o armonizează. Directorul de scenă inventează și face să domnească între personaje această legătură secretă și vizibilă, această sensibilitate reciprocă, această misterioasă corespondență a raporturilor, în lipsa cărora drama, chiar interpretată de excelenți actori, pierde cea mai bună parte a expresiei sale » [29]. George Mihail Zamfirescu a citit probabil cărțile lui Copeau și ale lui Gémier apărute în acei ani, a fost cucerit de ideile lor, dar aplicarea concretă în munca asupra unui text implica o originalitate neștirbită. Avea dreptate cînd afirma : « Arta nu se poate învăța » [30], căci pe cine ar fi putut imita, cînd lucra cu materialul special pe care-l reprezintă individualitățile distincte ale actorilor și pe texte pe care în marea lor majoritate nu le văzuse montate în altă parte? Cînd înțelegerea unui text era determinată de atîtea date ce țineau de cultură, intuiție, temperament, gust, trăsături strict personale modelate de atîția și atîția factori? Nota dominantă a personalității lui, regăsită în toate componentele artei regizorale, pare a fi fost o rafinată simplitate și aceasta era o valoare de care ansamblul vieții teatrale românești avea nevoie.

Începea repetițiile cu studiul textelor, conducînd pe actori spre aprofundarea conținutului de idei — printr-o migăloasă regie de text —, obținea curgerea firească a dialogului, caracterizarea fină a fiecărui personaj și încadrarea lui în ansamblu, fără a permite devierea de la ceea ce găsise a fi supratema spectacolului. Principalul era pentru el găsirea tonului, a climatului, a acelei stări interioare care-și avea impulsul inițial în cuvintele dramaturgului, dar trebuia prin mai multe căi ale sensibilității să ajungă la spectator, să-l emoționeze.

La capătul muncii în vederea pregătirii unei premiere, în mărturisirile făcute presei, G. M. Zamfirescu ajungea deseori la concluziile pe care și Gémier le trăsese : « trebuie mai multă reflexie și artă pentru a traduce un sentiment profund prin gesturi foarte sobre decît pentru a desfășura o zgomotoasă bogăție de decoruri și costume » [31].

Contemporan cu atîtea încercări și experimente regizorale, unele sterile, George Mihail Zamfirescu era prevenit : « Am văzut ⟨ ... ⟩ piese date peste cap din cauza unor așa-zise „inovații regizorale", atîtea broderii de stil și de sensibilitate transformate în stambă și atîtea gînduri înaripate scuturate de elanuri și înțelesuri, vulgarizate ... » [32].

[27] C. D., *Heidelbergul de altă dată*, în *Opinia*, 1938, martie 12.
[28] V. I. Popa, *O laudă spre Iași*, în *Vremea*, 1938, mai 8.
[29] Jacques Copeau, *op. cit.*, p. 216.
[30] *La taifas cu ...*, 1937, febr. 1.
[31] F. Gémier, *op. cit.*, p. 53.
[32] G. M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1938, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Atenţia principală o acorda deci semnificaţiilor interioare, trasării caracterelor, realizării lor în cele mai mici amănunte, creării unei atmosfere sufleteşti prin interpretarea de o verosimilitate perfectă.

Montînd mai ales drame psihologice grave ca *Tatăl* de Strindberg, *Karl şi Ana* de L. Frank, *Molima tinereţii* de F. Brukner, *Taifun* de Lengyel, *Gelozie* de Arţibaşev şi propria-i piesă *Domnişoara Nastasia*, în care jocul instinctelor şi complicaţia sufletească pretindeau alte mijloace de expresie decît piesa retorică sau jucăuş spirituală, G. M. Zamfirescu trebuia să găsească acel sistem de imagini, acea funcţionalitate a liniei, sunetelor, culorii care să depăşească verosimilitatea înţeleasă în sens îngust, tinzînd către transfigurare şi simbol.

El a resimţit chinul unui regizor care în cadrul unor probleme date trebuia să stîrnească şi să coordoneze aporturile creatoare ale colaboratorilor săi, în aşa fel încît să asigure perceperea unui element atît de labil cum este adîncul sufletului omenesc.

În cele mai bune realizări ale sale, G. M. Zamfirescu credem că a dat echivalentul românesc a ceea ce însemna, de pildă pentru Gaston Baty, regia modernă : « textul exprimă direct, deplin, ideile noastre limpezi. El mai exprimă însă indirect, sentimentele şi senzaţiile în măsura în care sînt analizate de inteligenţa noastră. Dar dincolo de aceasta, tot ce scapă analizei nu poate fi exprimat prin vorbe. Între simţurile şi sufletul nostru sînt cărări secrete, pe unde drumul inteligenţei nu trece ⟨ ... ⟩ astfel intervin în dramă mijloace de expresie plastice, colorate, luminoase şi apoi toate celelalte, joc, mimică, ritm, zgomot, muzică ş.a. » [33].

În multe cronici asupra spectacolelor lui G. M. Zamfirescu apar aprecieri asupra realizării sub acest aspect : « O sincronizare subtilă, dozată cu discreţie a plasticii cadrului, a atmosferei, a vieţii personajelor » [34], se observă după premiera cu *Karl şi Ana* : « Directorul de scenă armonizînd grupele de interpreţi şi figuranţi ⟨ ... ⟩ a reuşit să dea un act (III al procesului) de atmosferă, culoare şi dinamism dramatic din acelea care statornicesc definitiv o reputaţie şi cu care s-ar putea mîndri orice regizor apusean » [35], se menţionează despre spectacolul cu *Taifun*.

Tabloul circiumii, cel al priveghiului, cu jocuri mute, cu armonizarea interpretării, a decorului şi luminii, realizarea unităţii stilistice în *Domnişoara Nastasia*, determină pe un cronicar să conchidă : « Un spectacol de artă » [36].

Fără îngroşări prin mijloace materiale, sublinierea intenţiilor dramaturgului era făcută cu moderaţie, cîteodată cu uşoare intervenţii în text, comunicate scrupulos presei. Regizorul ţinea să precizeze : « Intervin numai cînd textul în sine mă obligă sau cînd îmi pare că un număr de replici în plus întregesc intenţiile autorului, fiindcă nu am în vedere decît realizarea scenică a acestor intenţii » [37].

Interesantă din acest punct de vedere a fost realizarea unuia din cele mai bune spectacole ale sale (sub toate raporturile) cu piesa *Tatăl* de Strindberg. Fără a schimba textul, în momentele în care conţinea perimate elemente de melodramă, regizorul a accelerat ritmul, a mărit tensiunea, făcînd credibilă şi emoţionantă scena în care personajul Adolf are intenţia de a-şi ucide fiica. Glonţul ce nimereşte portretul, făcîndu-l să cadă la picioarele ei, era suficient de grăitor pentru a salva de ridicol eşecul tatălui (după menţiunea textului, revolverul se dovedeşte a fi golit de glonţ). Un cronicar menţiona reuşita regizorală în acest final de act cînd « se topise neverosimilul textului ». În acelaşi scop G. M. Zamfirescu ajunsese la soluţia luminării pentru o singură clipă a unui tablou, în concordanţă cu starea sufletească şi gîndurile personajului ce-l privea, sau accentuase caracterul înăbuşitor al atmosferei piesei, pe măsură ce conflictul se încorda, nu numai prin interpretarea actorilor, ci şi prin decorul ce se micşora de la act la act, ca şi cum ar fi vrut să strîngă între pereţii lui tragedia dezlănţuită.

George Mihail Zamfirescu amintea mai tîrziu [38] de atmosfera cenuşie, apăsătoare obţinută în *Tatăl* în care « oamenii împrumutau ceva de dincolo de realitate. Gîndul de la care pornisem era că eroii lui Strindberg sînt reali în măsura în care geniul autorului a reuşit să-şi cristalizeze ideile şi mai ales repulsiile în caractere şi fapte admise ca atare, de logica comună a spectatorilor, graţie numai covîrşitoarei lui puteri de convingere ». Acordîndu-şi procedeele după factura textului, mobi-

[33] Gaston Baty, *Cum concep francezii direcţia de scenă*, în *Viaţa românească*, an 31, 1938, nr. 7.

[34] Rex, *De vorbă cu interpreţii dramei « Karl şi Ana »*, în *Opinia*, 1933, dec. 7.

[35] P. Grancea, *« Taifun » — piesă de exotism şi senzaţional*, în *Opinia*, 1934, ian. 21.

[36] Marcel Rozen, *Cronica*, în *Tol*, 1933, oct. 24.

[37] I. Z., *Un sfert de ceas cu G. M. Zamfirescu*, în *Reporter*, 1935, sept. 29, p. 8.

[38] G. M. Zamfirescu, *Mărturii* ..., p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lizînd resursele pe care arta scenică le are pentru a da relief pînă și mișcărilor sufletești abia sugerate, făcînd perceptibilă diferența între realitate și proiecția ei în universul interior al personajelor, G. M. Zamfirescu, acționa ca un regizor de bună calitate, chiar dacă bazele de principiu ale muncii lui erau tradiționale. Dar « originalitatea unei opere nu este compromisă prin nimic de prezența unor urme, rezonanțe sau reminiscențe ale artei precedente » [39], acest factor de continuitate fiind o componentă prețioasă în arta multor artiști cu condiția ca nota proprie, inconfundabilă să se distingă cu limpezime. Un teatru al autorului, un teatru al actorului se făcea mai de mult, dar un salt calitativ se înregistrează prin aportul regizorului Zamfirescu; după atingerea « adevărului », se încerca depășirea lui prin semnificație.

André Antoine, al cărui nume este de obicei asociat impunerii unui exagerat realism al ambianței scenice, a intuit foarte exact una din direcțiile pe care urma să se dezvolte regia modernă în raport cu arta actorului, cînd definea mizanscena « interioară » ca fiind « arta de a releva fondul cel mai intim al operei, ceea ce opera are ca mister psihologic și filozofic, prin mișcările făcute de actor; sau a te plasa, cînd și cum a te deplasa pentru ca aceste mișcări să fie tot atîtea revelații ale dedesubturilor misterioase ale acțiunii și cuvintelor. Adevărul nu-i decît un început ».

Dar în teatrul din primele decenii ale secolului, acest început încă nu apăruse peste tot; era recunoscut în montările lui Otto Brahm care, după aprecierea unui critic făcuse din scenă « o casă a oamenilor »; « adevărul » era o cucerire și a spectacolelor lui Stanislavski sau a celor prezentate la « Burgtheater » și la « Josefstadt Theater » din Viena unde laborioasa activitate a regizorilor H. Laube și mai tîrziu a lui Max Reinhardt rafinase cultura artistică a ansamblului actoricesc.

Investigarea căilor care declanșează mecanismul interior al reflexelor și sensibilității actorului pentru a ajunge la emoția de tip special necesară interpretării rolului era întreprinsă de mai mulți regizori, această pedagogie artistică fiind considerată o necesară treaptă spre înnoire și progres. G. M. Zamfirescu era informat în acest domeniu, îl interesau în mod deosebit, voia să verifice, să pună în practică metodele despre care doar citise. Departe de a-și revendica vreo întîietate, își manifesta o adeziune atunci cînd declara în presă: « Școală în Franța au făcut Antoine, Gémier, Copeau și în Germania Reinhardt, iar la noi Davila și Paul Gusty, pentru că au fost oamenii cuvîntului și maeștri ai actorilor în primul rînd și abia în urmă a elementelor auxiliare: decor, reflector, recuzite și celelalte » [40].

Nu lucrase niciodată în preajma lui Paul Gusty, nu i-a fost apropiat, dar urmărise ani de-a rîndul rezultatele practice ale muncii acestuia și observase că punctul de rezistență al măiestriei lui Gusti era lucrul cu actorul, pe care-l călăuzea ferm în spiritul ideilor textului dramatic. El reprezenta acea solidă tradiție realistă a teatrului românesc pentru care George Mihail Zamfirescu a avut o adîncă prețuire și a continuat-o; l-a întărit în convingerile lui și exemplul artei unor mari actori pe care a putut să-i urmărească în cursul procesului de creație a unor roluri, ca G. Storin, V. Maximilian interpreți ai piesei sale *Domnișoara Nastasia*. De formație mai veche dar solidă, acești actori cu gust artistic și experiență scenică, cu pondere și bun simț, puneau mare preț pe interiorizare — pe înțelegerea fiecărei intenții și fraze în piesă, avînd deplină simplitate și sinceritate în intonație și gest. Alegerea lui G. M. Zamfirescu s-a făcut de timpuriu și definitiv — în octombrie 1929 —, deci înainte de a pleca să realizeze cele patru piese la Cernăuți, care reprezintă prima sa manifestare publică importantă, el scria în *Rampa*: « Vom impresiona interiorizînd. Meșteșugul la o parte. Numai sensibilitate. Spontanul nu e niciodată fad, nici grotesc. Epoca lacrimilor de glicerină s-a dus. Personajul interpretat nu mai trăiește în beregata actorului, ci în inima lui ⟨ ... ⟩ Vom valorifica tăcerea decretînd-o element dramatic ⟨ ... ⟩ Gestul frînt, în mijlocul unei tăceri care răsucește nervii, va înlocui tirada sforăitoare » [41].

Trăirea rolului n-o considera numai necesară, ea condiționa însăși valabilitatea interpretării, căci iată ce scrie: « Un actor nu mai corespunde cerințelor unui rol sau unui anumit gen de roluri, atunci cînd posibilitățile lui interioare, de contopire cu personajul interpretat și de exteriorizare sînt în adevăr falimentare » [42]. Nefiind generalizat în teatrul românesc al timpului, stilul de interpretare pe care-l prefera nu putea fi obținut decît printr-o pricepută muncă de șlefuire a talentelor, de îndrumare a lor, de o școală sau de o formă specială de antrenament artistic cum realizaseră

[39] Luigi Pareyson, *Estetica*, București, 1977, p. 203.
[40] În *Umorul literar*, an I, 1933, nr. 3.
[41] G. M. Zamfirescu, *Periferia — subiect dramatic*, în *Rampa*, 1929.
[42] G. M. Zamfirescu, *Mărturii* ..., p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-adevăr mari regizori ca Stanislavski, Copeau, Gémier, Jouvet, Reinhardt. George Mihail Zamfirescu îi menționează cu diverse ocazii pe aceștia, pentru că se ralia orientării pe care ei o reprezentau — deși nu se poate să nu fi reținut și alte posibile abordări ale problemelor artei interpretative ca cele exprimate și uneori realizate de Craig, Meyerhold, Tairov, Bragaglia, Jessner. Despre biomecanică, expresionism, constructivism nu se pronunță în mod special, dar e limpede că soluțiile propuse nu l-au atras.

Considera drept o datorie și un merit al directorului de scenă formarea actorilor, obținerea unității de stil, omogenizarea echipei, fără a anihila diferențierile aduse de individualitatea artistică a fiecăruia. Valorificarea plină de măiestrie a ansamblului de interpreți cu care a pregătit spectacolele i-a fost totdeauna recunoscută : știa să creeze acea atmosferă în care un actor talentat poate folosi întreg potențialul psiho-fizic de care dispune pentru a realiza convingător un personaj. Din mărturiile actorilor cu care a lucrat, din ceea ce a răzbătut în cronici, rezultă că George Mihail Zamfirescu stăpînea arta de a conduce pe actori în drumul spre creație, ajutîndu-i să descopere în interiorul lor trăirile personajului și veghind ca exteriorizarea lor să fie de o sobrietate și o naturalețe care au fost întotdeauna marca rafinamentului și a maturității artistice.

Ca și Dullin, ca și Copeau, în general ca mai toți marii regizori francezi, pentru care finețea gustului era caracteristică, George Mihail Zamfirescu detesta efectele facile, artificiul, cabotinismul. Recomandările lui Gémier, care considera cuvîntul drept o cutie în care sînt închise ideea și emoția, le urma în sensul că pretindea o acoperire lăuntrică, o justificare în simțire a fiecărei replici, o aprofundare a sensurilor nu numai logică și exterioară ci mai ales una de profunzime și angajare sensibilă. Metoda de lucru părea multora foarte nouă și pentru cei vîrstnici, cu deformări și anchiloze profesionale, posesori ai unor vechi procedee meșteșugărești, deloc comodă, căci regizorul cerea colaborare într-un efort creator complex. Avea desigur un punct de vedere format asupra textului, dar nu-l impunea aprioric, apelînd la sistemul imitației exterioare, realizîndu-l scenic numai prin acceptarea lui organică de către actor, pe care îl ajuta să descopere singur justețea viziunii asupra unui personaj. O revelatoare caracterizare a stilului de muncă, atît de departe de așa-zisul despotism regizoral, aparține artistului emerit Emil Botta care a lucrat cu G. M. Zamfirescu în cadrul companiei « Treisprezece și unu » : « Noi primeam sugestia ⟨ . . . ⟩ lua în seamă naturile noastre ⟨ . . . ⟩ ne dădea destulă libertate, se căuta soluția potrivită cu febră, neliniște, uneori cu îndoieli, totul era în devenire, un proces în desfășurare ⟨ . . . ⟩ nu certitudini, ci căutări ».

Nu este singura mărturie care dezvăluie superioara și am spune moderna înțelegere a metodei de lucru cu actorii, care nu se mărginește la respectarea rigidă a unor legi scenice sau concepții imuabile și caută noul, originalul prin străduințe proprii dar și colective, pentru a ajunge la creație autentică.

George Mihail Zamfirescu vorbea cu ușurință dar se ferea de volubilitate, nu arăta direct actorilor gestul, intonația, deși avea un înnăscut talent de actor și ar fi putut aplica străvechiul « fă ca mine ». O indicație plină de sugestii, o atitudine elocventă creînd terenul psihologic prielnic înlesneau găsirea soluției de către interpret. Metode experimentate în alte țări erau desigur relatate în cărți, în articole, greutatea consta în aplicarea lor concretă, aici intervenea fantezia, priceperea, intuiția regizorului.

Cît de pretențios era G. M. Zamfirescu cu el și cu alții, cît de serios lucra cu actorii, se poate cunoaște și din următoarea relatare asupra desfășurării repetițiilor : « adevărată muncă de laborator, de la o replică la alta, înlăturînd asperitățile inerente primelor tatonări, stabilind și diferențiind situațiile, precizînd momentele de gradare a desfășurării dramatice, ori a efectelor comice, retușînd amănuntele de la simpla intonare a unei replici de legătură pînă la gestul expresiv, hotărîtor, convingător » [43].

O muncă temeinică, extenuantă cîteodată, dusă cu înaltă conștiință profesională asigura adîncirea caracterelor, linia unitară a rolului, tonul omenesc, încadrarea în ansamblu într-un cuvînt, un stil modern de interpretare, un realism interiorizat caracterizat prin măsură, simplitate, emoție

[43] G. M. Zamfirescu, *O sărbătoare a teatrului moldovenesc*, în *Opinia*, 1934, martie 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

susţinută, profunzime şi valorificare expresivă a complicaţiilor psihologice şi accentelor sociale din dramaturgia nouă mai ales.

George Mihail Zamfirescu prefera să formeze talente decît să le corijeze; tinerii primeau mai uşor sugestiile, aveau elan, acceptau exigenţele directorilor de scenă, nu aveau « reţete » sigure, erau captivaţi de posibilitatea ce li se oferea de a-şi cunoaşte faţetele propriului talent, de a-şi defini personalitatea artistică. Emil Botta, Tanţi Cocea, Eliza Petrăchescu, Lucia Demetrius, Margareta Cărăuşu, Dem. Hagiac, Sergiu Dumitrescu, Theodor Păunescu, Gh. Damian sînt cîţiva din cei ce s-au întîlnit cu George Mihail Zamfirescu la începutul muncii lor în teatru. Nu toţi au făcut o mare carieră, dar G. M. Zamfirescu a fost primul care le-a acordat încredere, le-a dat o şansă de afirmare , le-a distribuit roluri de prim plan, a contribuit la formarea lor ca oameni şi artişti. Prin întreaga lui personalitate G. M. Zamfirescu putea constitui un exemplu pentru un tînăr artist, prin abnegaţie, mare pasiune pentru teatru, prin puterea de a munci pînă la epuizare în numele artei : « În literatură şi în teatru chiar, e o temperatură anume, la care moneda falsă se topeşte foarte repede. Numai metalul pur al talentului rezistă şi numai fapta de caracter are ecou »[44], obişnuia să spună şi să demonstreze practic.

Siguranţa cu care făcea distribuţiile uneori surprinzătoare, intuind disponibilitatea nu îndeajuns de cunoscută a unor actori de talent pentru roluri diferite ca factură faţă de cele în care reuşiseră pînă atunci, a fost deseori subliniată de cronicari.

Ca un laitmotiv, impus desigur de realitate, revine în unele cronici afirmaţia privitoare la meritele regizorului în dozarea cu măsură a rîsului stîrnit de caractere şi situaţii, a evitării şarjei şi grotescului, a apelului la pitoresc —, menţinut în limitele bunului gust —, a fanteziei în sublinierea comicului şi tragicului plin de umanitate.

În stabilirea ambianţei scenice, elementul înnoitor inclus în concepţia regizorală a lui G. M. Zamfirescu este mai evident cînd îl raportăm la timpul în care s-a afirmat. În teatrele europene, inclusiv în cele din ţară, domina încă o scenografie convenţională, simplu element decorativ, plasat în cadrul scenei de tip italian, cu mare grijă pentru împlinirea iluziei unui « adevăr » material de amănunt. Pornind dintr-o diferită înţelegere a convenţiei teatrale, acordînd decorului un rol creator integrat în ansamblu, imprimîndu-i gustul spre simplitate şi stilizare rafinată, schimbarea concepţiei de bază se insinua pe unele scene considerate de avangardă artistică, apărea în schiţe, proiecte, teorii şi realizări concrete. Bine informat asupra lor, G. M. Zamfirescu face referiri la experienţele lui G. Fuchs, la realizările lui Reinhardt, la căutările lui Meyerhold, citează aprobator din formulările celebre ale lui Gordon Craig, cu privire la rolul interpretativ al decorului; acesta « nu e un simplu aspect plastic ci o materializare, o ilustrare materială a sentimentelor ce ne inspiră o tragedie umană »[45].

În diferite modalităţi, ca « decor sintetic » la MHAT, ca montare în perdele la Teatrul Pitoëff, cu preferinţa pentru scări ca la spectacolele realizate de Jessner sau Gémier, cu dispozitiv scenic fix ca la Teatrul « Vieux-Colombier » şi în alte variante, ideea în sine îl cucereşte şi, alături de A. I. Maican, V. I. Popa, I. Sava, G. M. Zamfirescu trebuie socotit drept unul din regizorii români care, potrivit originalităţii creatoare a fiecăruia, au încercat să realizeze într-un spirit nou relaţia text-decor, sfîrşind prin a schimba treptat optica profesioniştilor scenei şi a spectatorilor deopotrivă.

În 1929, cînd monta *Vlaicu Vodă* în perdele, încă mai era nevoie să se justifice, să-şi susţină « îndrăzneala » de a aplica unei piese istorice un principiu care cu greu era acceptat şi la piese moderne. Într-o vreme cînd pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti montările pieselor istorice îl îndreptăţeau pe Tudor Arghezi să le numească dispreţuitor « bazare », decorul ales pentru piesa lui Davila la Cernăuţi era o binevenită formă de modernizare a cadrului scenic.

Revista *Spectatorul* găzduieşte argumentarea lui George Mihail Zamfirescu :

« Perdeaua este antipodul decorativismului teatral — prezentînd în acelaşi timp, cel mai armonios fond pentru actor, pe care îl acompaniază ⟨ . . . ⟩. Actorul eliberat în interpretare de amă-

[44] Petre Grancea, *Scriitorul George Mihail Zamfirescu*, în *Opinia*, 1933, oct. 7.

[45] G. M. Zamfirescu, *Mărturii* . . ., p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nuntele pe care i le reclamă decorul realist — se va reduce numai la gestul indispensabil, ca să rămână cu totul concentrat asupra textului și nuanțărilor sufletești〈 ... 〉. Nu vom privi, vom simți atmosfera locului ». Dar nu numai pentru a oferi condiții optime jocului și a înlesni concentrarea atenției spectatorilor pe idee este preferat decorul stilizat, ci și pentru că se potrivea cu genul piesei.

« Trecutul nu-i amănunt, e esențial. Îl valorificăm în simboluri, ni-l apropiem în sinteză socială și umană. Amănuntul e personal. Caracterizează palid un individ oarecare. Vlaicu este o quintesență a epocii 〈 ... 〉. Problema decorului sintetic nu este așadar, un simplu capriciu al regiei moderne, ci o necesitate ... »[46]. Mai multe articole scrise de-a lungul unui deceniu nu lasă nici un fel de dubiu asupra convingerii regizorului : « Decorul nu e un scop în sine, ci un mijloc interpretativ 〈 ... 〉 E un auxiliar al textului și al actorului. Decorul ideal va fi acela care va stabili caracterul simbolic al atmosferei și va reuși să stimuleze imaginația spectatorului, inspirîndu-i sentimentele ori sentimentul generator al piesei. Așadar și decorul e un interpret, un organism viu, o realitate psihologică »[47].

Colaborind cu pictori scenografi înzestrați și la curent cu noutățile din domeniul artei lor ca G. L. Löwendhal la Cernăuți, iar apoi Th. Kiriakoff la Iași, George Mihail Zamfirescu lăsa liberă fantezia și inventivitatea acestor colaboratori, dar impunea cu fermitate concepția conform căreia decorul nu trebuie să fie frumos sau interesant în sine, ci funcțional, servind cerințele textului, spiritul autorului și valorificînd actorii.

Gustul său impunea o simplificare a decorului și o expresivitate care să accentueze pregnanța unei atmosfere urmărind întotdeauna armonizarea elementului plastic cu cel psihologic — dar nu a mers spre extreme, nu accepta bizarul sau deformarea șarjată a liniilor și volumelor, nu simțea nevoia căutării altor locuri de joc decît cele oferite de scena de tip italian, nu a folosit mecanizarea intensivă a scenei, n-a încercat decît o dată, pentru *Rodia de aur*, un decor cu linii rigide, geometrice, care a însemnat de fapt o nereușită.

Concepea decorul în spiritul regiei franceze, a lui Gémier, de pildă, care aducea exemplul teatrului japonez cu tot interesul îndreptat spre actor, în reacțiile ființei umane concentrîndu-se toată gîndirea poemului dramatic ; amintea de spectacolele lui Pitoëff al căror decor de o simplitate chiar excesivă demonstra arta de a alege esențialul și ar fi subscris la frumoasa formulare pe care Jouvet a dat-o funcției decorului : « În acest costum al piesei care este decorul, lemnul, pictura, cuiele și lumina nu sînt, cum s-ar putea crede, lucruri moarte, elemente anorganice, ci entități de temut a căror bunăvoință nu se va acorda cu opera și cu interpreții decît printr-un acord secret și îndelung gîndit. Și această comuniune spirituală între materie și cuvînt se reînnoiește și se completează împreună cu actorii »[48].

A găsi climatul vizual cel mai corespunzător cu esența ideatică și filozofic-moralizatoare a unei piese, a crea imagini scenice expresive, emoționale, memorabile, a folosi lumina și fondul muzical cu rol de comentator discret și complementar al stării interioare a personajelor, a prelua inspirat unele procedee verificate pe scenele cele mai înaintate ale lumii, a încerca să coreleze arta spectacolului cu exigențele timpului constituie tot atîtea merite neîndoielnice ale regizorului George Mihail Zamfirescu.

Mereu dispus să învețe, menținînd un echilibru între respectul față de tradiție, continuarea ei și îndrăzneala înnoitoare, lui G. M. Zamfirescu i-a lipsit poate mai multă vitalitate creatoare, dar nici scurta lui viață, nici condițiile în care a lucrat nu i-au dat răgazul să ajungă la acea teatralitate poetică, intelectualizată, spre care se îndrepta.

Desigur, regia românească n-a început și nu s-a sfîrșit cu G. M. Zamfirescu. Dar ponderea și seriozitatea concepției sale despre teatru, simplitatea și finețea formei, lipsa stridențelor, transpar ca un filon de continuitate în arta unora din creatorii care au urmat și fără efortul lui, fără munca cu caracter aproape eroic pe care a depus-o, un număr de valori ar fi rămas necunoscute și anumite perspective în arta spectacolului românesc ar fi fost mai greu și mai tîrziu deschise.

[46] B. de Sigys, *Cum se va inscena, monta și juca « Vlaicu Vodă »*, în *Spectatorul*, an III, 1929, nr. 7.

[47] G. M. Zamfirescu, *Mărturii* ..., p. 138.

[48] Louis Jouvet, *op. cit.*, p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'INTÉGRATOIN DU METTEUR EN SCÈNE GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU DANS LA CONTEMPORANÉITÉ

RÉSUMÉ

La manière dont l'un des metteurs en scène de la 4e décennie de notre siècle — George Mihail Zamfirescu — a défini sa personnalité créatrice prend, par son actualité, la signification d'un exemple, suggérant une possible solution des problèmes auxquels chaque génération vient se confronter. Il s'agit de son intégration organique et originale à l'époque, de son attitude devant la tradition et les tendances innovatrices, de sa façon de comprendre la relation entre national et universel.

Etant donné l'affirmation progressive de la fonction du metteur en scène dans le théâtre roumain de l'entre-deux-guerres, l'effort de formation et d'affirmation de G. M. Zamfirescu est allé vers une originalité s'encadrant dans un climat national et contribuant ainsi à la constitution du théâtre roumain moderne.

G. M. Zamfirescu eut un apport considérable à l'évolution de l'art de la mise en scène. Tout en conservant un élément de continuité en ce qui concernait son attitude vis-à-vis du texte de l'acteur, il dépassait la tradition par son raffinement, par l'étendue de son horizon, par l'harmonie qu'il savait réaliser entre tous les éléments composants du spectacle avec le recours des procédés modernes.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ELEMENTE DE CONTINUITATE ÎN MUZICA PSALTICĂ ROMÂNEASCĂ

de HRISANTA PETRESCU

1. Studiul de faţă reprezintă modelul posibil al unei cercetări mai ample menite să pună în evidenţă unele argumente în favoarea tezei continuităţii în timp şi spaţiu prin intermediul fenomenului de concordanţă (sau tendinţei de concordanţă) putînd fi numit altfel şi echilibru, ce defineşte în ansamblu evoluţia relaţiilor existente între textul generator şi formulele melodico-ritmice din muzica bizantină medievală şi românească postmedievală.

1.2. Prin extensie, elementele de continuitate decelate în muzică se constituie în tot atîtea structuri componente ale sistemului pe care îl reprezintă continuitatea culturală în general.

2. Avînd în vedere: numărul mare al tipurilor de colecţii ce cuprind cîntările descoperite pînă în prezent [1];

2.1. diversitatea tipurilor de cîntări existente în unele dintre aceste colecţii [2];

2.2. specificitatea glasurilor [3];

2.3. specificitatea stilurilor de cîntare [4];

considerăm că cercetarea se poate efectua pe baza unor texte pilot (selecţionarea este realizată ţinîndu-se seamă de frecvenţa lor de apariţie) a căror circulaţie este urmărită în cîntări ce acoperă un interval de timp cuprins între secolele XIII — XIX.

3. Utilizarea cîntărilor bizantine are loc în două tipuri mari de situaţii:

3.1. tipul cotidian (putînd fi numit şi obişnuit prin frecvenţa mare de apariţie a aceloraşi cîntări) practicat în diverse momente ale zilei (ἑσπερινός, μεσονυκτικόν, ὄρθρος, λειτουργιά) [5] constituind cadrul de bază al oficiului [6];

3.2. tipul ocazional:

3.2.1. cel practicat la unele date aflate în grade diverse de importanţă [7];

[1] Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, second edition, Oxford, 1961, p. 129; Miloš Velimirović, *Byzantine chant*, material dactilografiat, p. 21.

[2] Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cîntare bisericească*, Bucureşti, 1937, p. 150—159; Maria Stöhr, *Reflections on Transcribing the Hirmoi in Byzantine Music*, în *Studies in Eastern Chant*, vol. I, Londra, 1966, p. 89—90.

[3] Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 303; idem, *Eastern elements in Western Chant*, în *Monumenta Musicae Byzantinae*, American Series, Boston, 1947, nr. 1, p. 31; Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucureşti, 1967, p. 19—151; Grigore Panţiru, *Ehurile şi notaţia muzicii bizantine*, Bucureşti, 1971, p. 79—84.

[4] Gheorghe Ciobanu, *Muzica bizantină*, în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I, Bucureşti, 1974, p. 429—433.

[5] Vecernia, miezonoptica, utrenia, liturghia.

[6] Ene Braniişte, *Liturgica specială*, Bucureşti, 1980, p. 46—47; 94—95; 112; 283—286.

[7] 8 septembrie, 14 septembrie, 14 octombrie, 26 octombrie, 25 decembrie etc.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 57—77, BUCUREŞTI, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3.2.2. cel practicat pentru a marca evenimentele cele mai semnificative ale vieţii individului [8].

4. Se încearcă realizarea definirii procesului de generare al muzicii printr-un sistem de analiză ce stabileşte nivelele la care se manifestă relaţia text-formule melodico-ritmice, şi anume:

4.1. nivelul semantic — sînt descrise raporturile ce există între conţinutul semantic al textului şi structura formulelor melodico-ritmice pe baza polarităţii expansiv-depresiv [9];

4.2. nivelul sintactic (cu cele două subnivele ale sale, sintaxa propoziţiei şi sintaxa frazei) — sînt descrise raporturile ce există între variaţia contextului în care se găsesc structurile sintactice şi poziţia formulelor melodico-ritmice (iniţiale, mediane sau finale) pe baze ce ar putea fi considerate ca permutaţionale;

4.3. nivelul morfologic — sînt descrise raporturile dintre funcţia morfologică a elementelor textului şi ipostazele originare sau variate ale formulelor melodico-ritmice (în special raportul dintre flexiunea elementelor textului şi direcţiile de variaţie a formulelor melodico-ritmice);

4.4. nivelul formanţial — sînt descrise raporturile dintre zonele de frecvenţe formanţiale specifice limbilor greacă, paleoslavă şi română [10] şi zonele de înălţimi folosite în compunerea formulelor melodico-ritmice.

5. Viziunea sistemică ne-a permis efectuarea unei cercetări încrucişate text ⇄ formule melodico-ritmice, bazate pe investigarea de tip statistic a elementelor specifice descrise la punctul 2. Se are în vedere planul diacronic, sincronic şi cel sincro-diacronic, determinîndu-se tipurile de relaţii text-formule melodico-ritmice [11] şi anume:

5.1. relaţii de dependenţă text-formule melodico-ritmice;

5.2. relaţii de interdependenţă text-formule melodico-ritmice.

6. Pentru a ilustra modul în care se efectuează analiza, au fost selecţionate în cadrul tipurilor descrise la 3.1; 3.2.1; 3.2.2 următoarele texte:

6.1. pentru tipul cotidian (3.1.), din textele cu mare frecvenţă de apariţie [12], cel aparţinînd kecragarelor (psalm 140, verset 1): κύριε ἐκέκραξα πρὸς σέ...

6.2. pentru tipul ocazional (3.2.1), textul Δόξα καὶ νῦν;

6.3. pentru tipul ocazional (3.2.2.), textul cîntării Ἡσαΐα χόρευε, ἡ παρθένος ἔσχει ἐν γαστρὶ [13].

7. La nivel semantic (4.1) se pot distinge cel puţin două moduri în care se manifestă relaţia text-formule melodico-ritmice [14].

7.1. relaţia dintre sensul general al textului considerat ca întreg (discurs) sau divizat în părţi componente (enunţuri) şi catenele de formule melodico-ritmice. În linii mari, sensul este cel al unei

[8] În linii mari: naşterea (botezul), cununia, moartea (înmormîntarea).

[9] Modul în care se manifestă polaritatea în patru dintre domeniile muzicale: melodica, ritmica, dinamica, agogica. Un exemplu clasic îl constituie sensul mişcării la ieşirea din starea de recitativ, cu consecinţele pe care le are în cele patru domenii, în funcţie de conţinutul semantic al textului.

[10] În prezenta etapă a cercetării urmărim evoluţia în limbile greacă şi română — cea mai importantă filieră de pătrundere a muzicii bizantine fiind cea greacă; Raina Palikarova Verdeil, *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)*, Copenhague, 1953, p. 213. Miloš Velimirović, *The Influence of the Byzanzine Chant on the Music of the Slavic Countries*, în *Thirteen International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1963, p. 1—3; p. 11, menţionează apariţia cîntului slav ca rezultat al reluării cîntului bizantin cu text tradus în limba slavă şi deci adaptat, fără ca esenţa sa — «formulele melodice» — să fie afectată. Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu şi Titus Moisescu, în prefaţa lucrării *Şcoala muzicală de la Putna*, în *Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. III, Bucureşti, 1980, p. 11—16, relau problema limbilor de cult la români, subliniind prezenţa limbilor greacă şi latină înaintea celor slavone precum şi paralelismul grec-slavon după secolul al X-lea, pînă la pătrunderea limbii române în cultul ortodox.

[11] Între cele patru nivele descrise se stabilesc conexiuni. Concretizarea unora dintre raporturile proprii unui anumit nivel va putea fi observată şi la alte nivele.

[12] Ἡ τιμιωτέρα, Θεὸς κήριος, Πάσα Πνοὴ αἰνέσα τὸν κύριον, Ἅγιος ὁ Θεός, Ἄξιον ἐστίν, Αἰνεῖτε ἡ ψυχή μου etc.

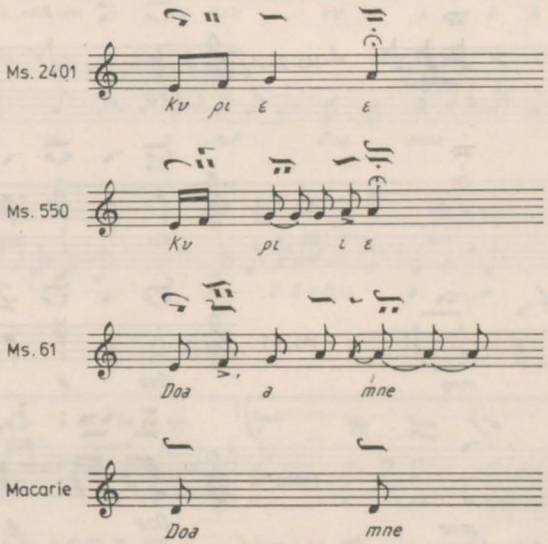
[13] În prezentul studiu descriem analiza şi cităm exemplele referitoare numai la cîntările ce aparţin tipului I.

[14] Numim formulă melodico-ritmică (parametrul ritmic este amintit ca o componentă fără de care parametrul înălţime nu există) o structură bine definită a cărei principală trăsătură este repetabilitatea cu sau fără variaţii. Vezi Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music* ..., p. 418—427; Yorgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, în *Monumenta Musicae Byzantine*, Subsidia VII, Copenhague, 1966, p. 181—196; Markos Ph. Dragoumis, *The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church*, în *Studies in Eastern Chant*, vol. I, London, 1966, p. 30—32; Adriana Şirli, *Manuscrise psaltice din veacul al XVIII-lea*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, tom 24, 1977, p. 127—138.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

implorări. Se observă repetarea insistentă a unora dintre enunţuri (se vor vedea repercusiunile fenomenului în analiza relaţiilor ce se manifestă la nivel sintactic), repetare ce are funcţia de întărire de adîncire a sensului, prin ridicarea temperaturii afective a discursului: κύριε ἐκέκραξα πρὸς σέ, ἐισάκουσόν μου. πρόσχες τῇ φωνῇ τῆς δεήσεώς μου, ἐν τῷ κεκραγέναι με πρὸς σέ [15]. Formulele melodico-ritmice au un profil variat care, aşa cum se observă, concordă cu sensul textului. De exemplu, apelaţia κύριε, care deschide cîntarea, are un sens melodic ascendent cu caracter de semnal, duratele sunetelor fiind variate în general prin augmentare.

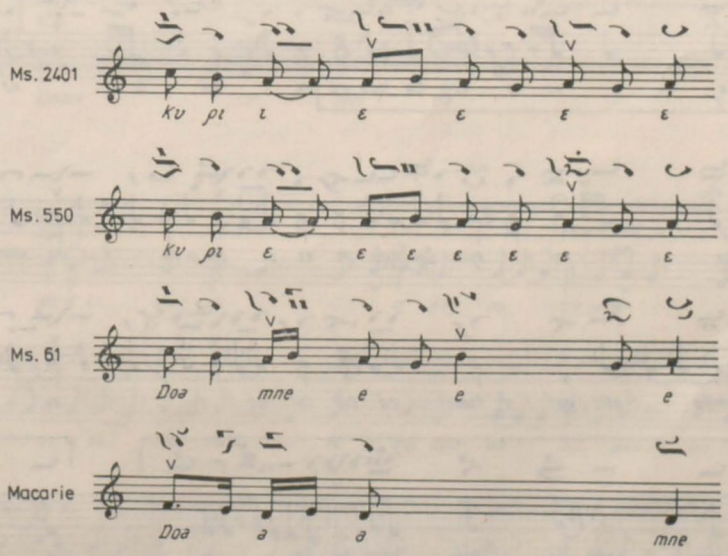
Ex. 1



În exemplul din secolele XVII — XVIII se observă o uşoară variaţie ritmică ce nu afectează *concordanţa* dintre sensul apelaţiei şi caracterul de semnal. Cîntarea lui Macarie, mai tainică, mai puţin imperativă, dar poate nu mai puţin eficace sub raportul emoţional, debutează cu o formulă al cărei incipit pe un singur ton are şi el caracterul de semnal amintit.

În legătură cu reapariţia apelaţiei, aşa cum se va vedea în exemplul 2,

Ex. 2



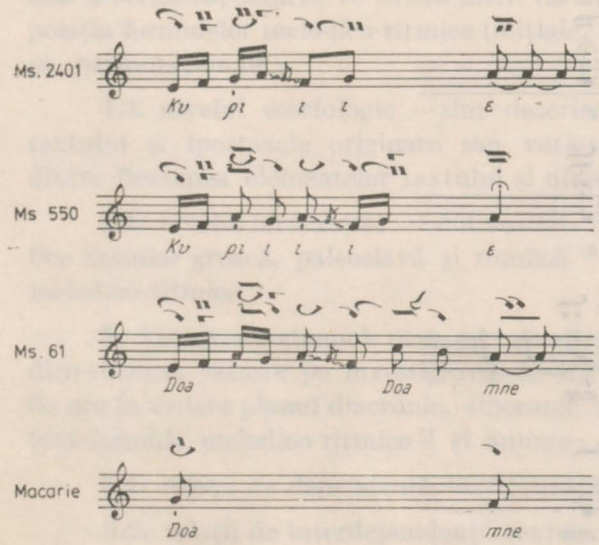
[15] Doamne strigatam către tine auzi-mă.
Auzi-mă Doamne.
Doamne strigatam către tine auzi-mă.
Ia aminte glasul rugăciunii mele cînd voi striga către tine auzi-mă Doamne.

[16] Mss. 2401, Biblioteca Naţională din Atena, datat 1453, fol. 31, r; Mss. grec 550, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, fond « G. Breazul »; datat sec. XVII — XVIII de către bizantinologul Gh. Ciobanu, fol. 1 r; Mss. 61, Filotei sîn Agăi Jipei, *Psaltichia rumânească*, 17, Bucureşti fol. 109 v; Macarie Ieromonahul, *Anastasimatariul bisericescu, după aşezămîntul sistimii noaoă, întîiaşi dată tipăritu* . . . , Viena, 1823, p. 1.

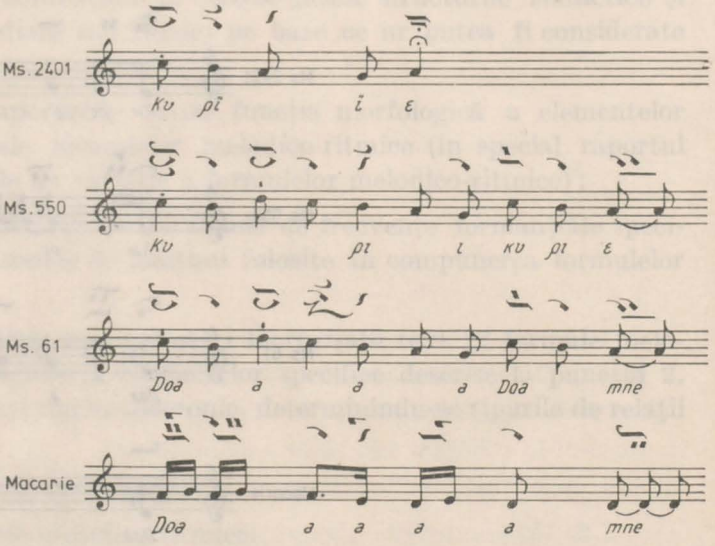
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comun tuturor cîntărilor menţionate este caracterul compensatoriu al profilului cu tendinţă în general descendentă treptat. Adîncirea sensului implorării se face în acest caz prin intermediul unui profil cu caracter depresiv, corespunzător valorii semantice pe care repetarea o are în raport cu prima apariţie a enunţului; se observă din nou stabilitatea tendinţei de concordanţă între sensul textului şi modul de existenţă a formulelor melodico-ritmice. Fenomenul poate fi urmărit şi în următoarele două exemple, în exemplul 3 care reprezintă o stare de variaţie faţă de structurile exemplului 1 ca şi, în mod analog, exemplul 4 faţă de exemplul 2.

Ex. 3

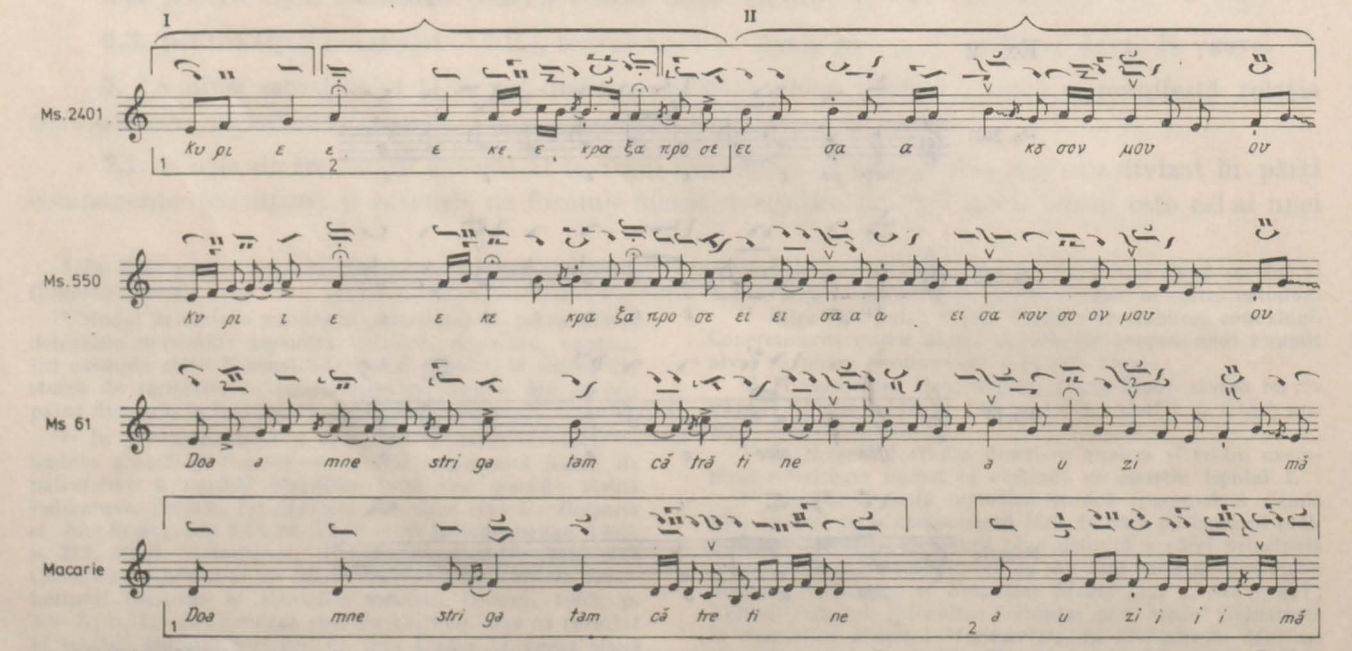


Ex. 4



Expunerea integrală a cîntării pune în evidenţă existenţa unor formule melodico-ritmice a căror delimitare nu corespunde întotdeauna părţilor (enunţurilor) în care poate fi divizat textul[17] (notate cu ⊓)

Ex. 5



[17] Jørgen Raasted, *Voice and Verse in a Troparion of Cassia*, în *Studies in Eastern Chant*, vol. III, Londra, 1973, p. 175 — 176; idem, *Intonation formulas* ..., p. 162, remarcă prezenţa mărturiilor din interiorul cîntărilor cu funcţie de simbol, pentru facilitarea unui «atac just» din partea interpretului, pentru alternarea interpreţilor etc., deci nu numai cu rol de control şi de a sublinia opriri cadenţiale. În acest sens, în nota 61, autorul comentează clasificarea acestor mărturii şi intonaţii mediale de către C. Thodberg.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 5 (continuare)

III

ms. 2401

ει σα κσ σο ον μου κυ ρι ε ε ε ε

ms. 550

ει σα κου σο ον μου κυ ρι ε ε ε ε ε ε ε

ms. 61

a u zi mă Doa mne

Macarie

a u zi i mă ă ă Doa a a mne

ms. 2401

κυ ρι ι ι ε ε ε κε κρα α ξα

ms. 550

κυ ρι ι ι ε ε ε κε κρα α ξα

ms. 61

Doa Doam ne stri ga tam

Macarie

Doam ne stri ga tam

ms. 2401

προ σε ε ει σα α α κσ σο ον μου προ ο σλε ες τη

ms. 550

προ ο σε ει ει σα α ει σα κον σο ον μου ου ου προ ο σλε ες τη

ms. 61

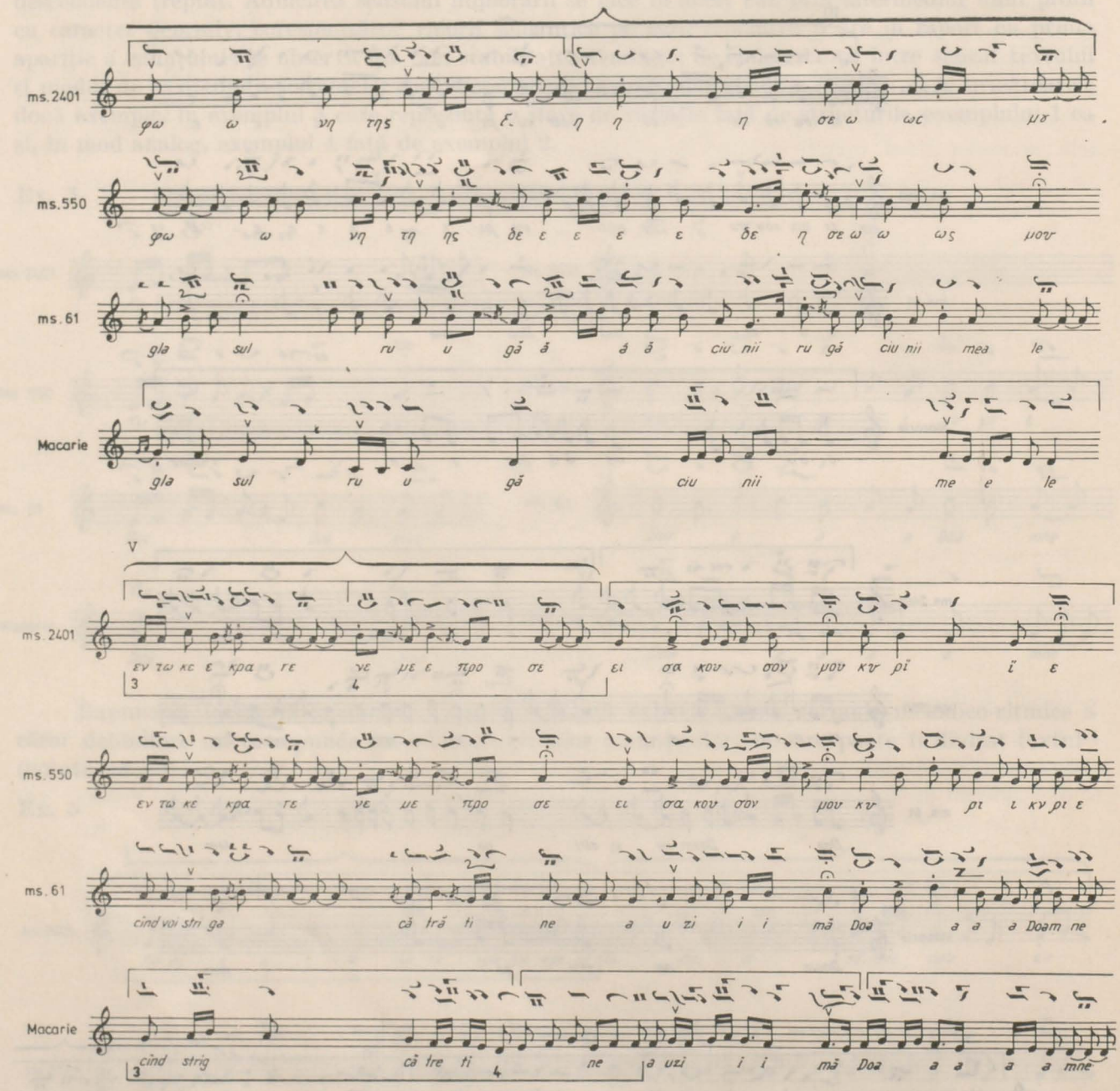
că tră ti ne e e a a u u zi i i i mă ia a a a min te

Macarie

că tre ti i ne a au u u zi i i i mă ia a min te

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 5 (continuare)



În planul relației text-formule melodico-ritmice la nivelul semantic, existența acestor așa-numite «enjambées»[18] nu afectează (vezi exemplul 5, suprafețele notate cu ⊓) concordanța ci, dimpotrivă, subliniază întărirea implorării, punînd în evidență starea în care se găsește «el» — — subiectul. Desigur, un spațiu tipografic mai amplu ar fi permis expunerea în detaliu a relațiilor dintre structurile textului și cele ale muzicii la nivel semantic. Ne-am mărginit însă la a oferi un eșantion care prin extindere și analogie poate servi drept ghid în efectuarea unei analize exhaustive.

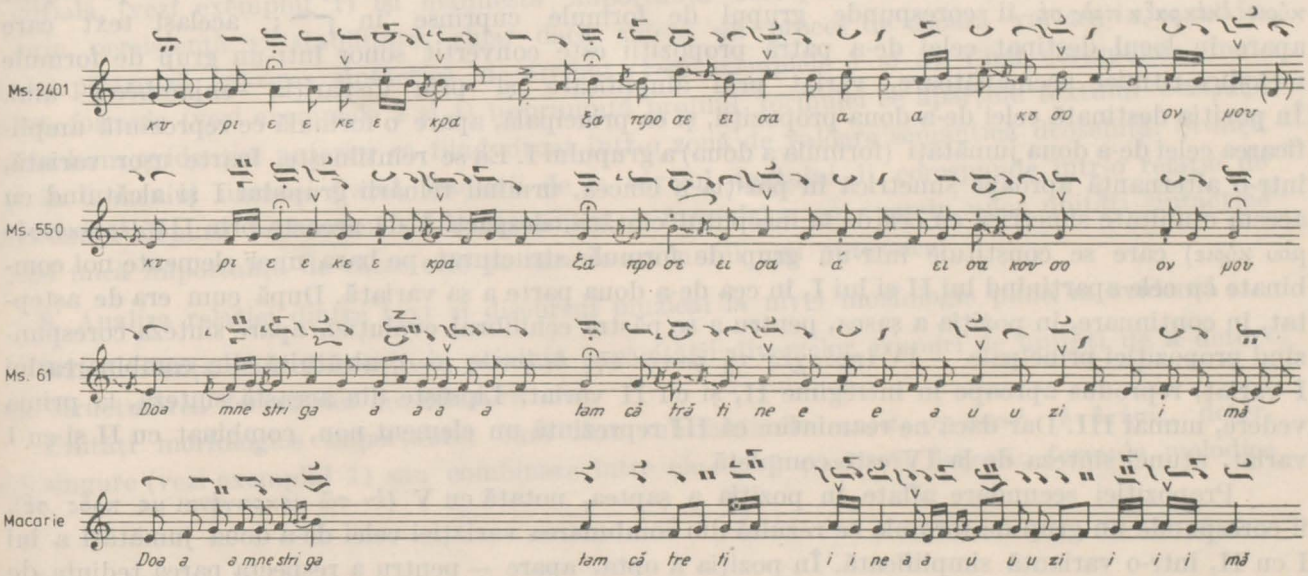
Printre cauzele care au determinat selecționarea textelor pilot s-a menționat la 2.3. specificitatea glasurilor. Analiza unei cîntări compuse în glasul al doilea pune în evidență faptul că, deși structura intimă a glasului[19] transpare în organizarea înălțimilor și duratelor, anumite elemente componente ale relației text-formule melodico-ritmice decelate în cursul analizei cîntării compuse în glasul întîi (exemplul 1) se regăsesc cu ușurință.

[18] Jørgen Raasted, *op. cit.*, p. 178.

[19] I. D. Petrescu, *op. cit.*, p. 48—49.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex 6.



Se observă în majoritatea situațiilor persistența modului în care se manifestă concordanța sau tendința de concordanță (același profil ascendent, același caracter de semnal, aceeași variație de tip compensator etc.).

Analogiile pot fi urmărite și mai departe ca rezultat al comparării cîntării κύριε ἐκέκραξ cu variantele sale compuse și în celelalte glasuri.

7.2. Analiza textului conduce la ierarhizarea componentelor sale (enunțuri) din punctul de vedere al valorii semantice. Se impune enunțul κύριε ἐκέκραξα πρὸς σέ ca fiind cel mai important. Corespondentul muzical al acestui enunț, primele două formule melodice și o parte din cea de a treia cuprinse în 1, 2, suferă pe parcursul discursului un proces de variere prin amplificare de tip ornamental. Fenomenul poate fi urmărit în cîntările citate, excepție făcînd cea din secolul al XIX-lea, a lui Macarie, în care enunțului, format dintr-o singură formulă melodico-ritmică, îi corespunde o variație manifestată în sens invers prin restrîngere și prin deplasare în alte zone de înălțimi, însoțită de modificări în interiorul profilului al cărui sens general rămîne neschimbat.

Enunțul ἐν τῷ κεκραγέναι με πρὸς σέ (cu o valoare semantică mai mică decît primul citat) căruia îi corespund, așa cum era de așteptat — date fiind asemănările textului —, formulele melodico-ritmice 3 și 4 derivate din cele corespunzătoare enunțului κύριε ἐκέκραξα, se constituie într-o stare de variație a primului, prezentînd un grad de modificare mai scăzut față de apariția notată cu 2 neajungînd însă la forma inițială 1. Și de această dată, mecanismul operează în mod analog în citatele din secolele XV, XVII și XVIII, în ultimul, cel care aparține lui Macarie, formulele melodice notate cu 3 și 4 reprezintă în mod evident o accentuare a stării de variație în raport cu 2 dar și mai pronunțată față de 1.

Considerăm că este dificilă stabilirea unei reguli, cel puțin în stilul stihiraric, care să guverneze relația dintre locul ocupat în ierarhia valorilor semantice și gradul de stabilitate al formulelor melodico-ritmice [20]. Fie că este vorba despre o tendință de revenire către starea inițială, fie că este vorba, ca în cazul lui Macarie, de o compensare, ceea ce se impune, este echilibrarea informațională, care facilitează, după opinia noastră, receptarea sensului general al discursului prin intermediul rezultatului conversiunii în sonor. Se manifestă o dată mai mult fenomenul de concordanță, sau tendință de concordanță, concretizat în modul de structurare a formulelor melodico-ritmice în raport cu textul.

8. La nivel sintactic (4.2) se pot distinge, ca și la nivel semantic (4.1), cel puțin două moduri de manifestare a relației text-formule melodico-ritmice.

8.1. Analiza sintactică a textului impune — firesc — ierarhizarea propozițiilor [21] (diviziuni sintactice ale frazei). Acestor propoziții le corespund grupuri de formule melodice, după cum se poate

[20] Egon Wellesz, *Eastern elements* ..., p. 88 — 89.

[21] Jørgen Raasted, *Voice and* ..., p. 176 — 177.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

observa la exemplul 5 ⌒⌒, organizate alternativ în diferite stări de variaţie. Propoziţiei principale κύριε ἐκέκραξα πρὸς σέ îi corespunde grupul de formule cuprinse în ⌒⌒; acelaşi text care apare în locul destinat celei de-a patra propoziţii este convertit sonor într-un grup de formule melodico-ritmice asemănătoare, variat prin amplificare şi prin dispariţia «enjambée» -ului. În poziţia destinată celei de-a doua propoziţii, şi ea principală, apare o formulă ce reprezintă amplificarea celei de-a doua jumătăţi (formula a doua) a grupului I. Ea se reîntîlneşte, foarte uşor variată, într-o alternanţă aproape simetrică în poziţia a cincea, urmînd reluării grupului I şi alcătuind cu acesta o unitate simetrică cu cea de la începutul cîntării, despărţită de aceasta prin III (εἰσάκουσόν μου κύριε) care se constituie într-un grup de formule structurat pe baza unor elemente noi combinate cu cele aparţinînd lui II şi lui I, în cea de-a doua parte a sa variată. După cum era de aşteptat, în continuare, în poziţia a şasea, pentru a se păstra echilibrul evoluţiei, apare sinteza corespunzînd propoziţiei principale — IV (πρόσχες τῇ φωνῇ τῆς δεήσεώς μου), alcătuită din combinarea lui I variat, reprodus aproape în întregime II, şi cu II variat. Lipseşte din această sinteză, la prima vedere, numai III. Dar dacă ne reamintim că III reprezintă un element nou, combinat cu II şi cu I variat, atunci sinteza de la IV este completă.

Propoziţiei secundare aflate în poziţia a şaptea, notată cu V (ἐν τῷ κεκραγέναι με πρὸς σέ), îi corespunde un grup de formule ce rezultă din combinarea variaţiei celei de-a doua jumătăţi a lui I cu II, într-o variantă simplificată. În poziţia a opta, apare — pentru a respecta parcă tedinţa de alternare permutaţională — o variantă simplificată a lui III.

Se observă cu uşurinţă polarizarea în jurul propoziţiei principale I, care iradiază, trimiţîndu-şi elementele în toate celelalte formule sau grupuri de formule. De asemenea, alternanţa cu caracter permutaţional constituie o formă de manifestare a relaţiei de concordanţă, întrucît el poate fi decelat şi la nivelul textului. Doar V nu apare decît o dată, ea corespunzînd unei propoziţii secundare. Faptul că IV apare şi ea tot o singură dată, ca şi V, ar putea să o situeze în acelaşi plan de importanţă cu acesta, dar sîntem tentaţi să-i atribuim o valoare mai mare întrucît ea reprezintă o sinteză. Textul său (πρόσχες τῇ φωνῇ . . . .) are o valoare semantică deosebită, ocupînd poziţia imediat următoare faţă de I, şi justifică modul în care este realizată structurarea formulelor melodico-ritmice. Apare aici interacţiunea dintre nivele, manifestarea din cel sintactic concretizîndu-se în semantic.

Fenomenul de concordanţă poate fi urmărit şi în cîntarea lui Macarie, pe care o detaşăm date fiind fizionomia modificată a glasului, edificat acum pe sunetul re şi depărtarea sa în timp faţă de modelele greceşti iniţiale. Analiza amănunţită a cîntării lui Macarie pune în evidenţă, pe lîngă marea asemănare a ordinii de permutare a grupurilor de formule, şi unele uşoare deosebiri, ca de pildă apariţia unui element nou la II, combinat cu a doua jumătate din I, dar într-o variantă simplificată de această dată, aceeaşi simplificare putînd fi urmărită şi în reapariţia lui I în poziţia a patra.

8.2. O recitire a textului în urma relaţiei ce se stabileşte între unităţile sale sintactice şi grupurile de formule melodico-ritmice, ţinînd seama de modul în care acestea derivă unele dintr-altele, aşa după cum s-a observat, naşte următoarea secvenţă interogativă : alternanţa cu tendinţă de permutare a grupurilor de structuri muzicale nu semnifică oare caracterul lor modular? [22] Şi, mai departe, această trăsătură nu este răsfrîngerea, mai precis, nu este rezultatul existenţei tendinţei modulare în însăşi textul de bază? Valoarea semantică, a se vedea, funcţională a textului variază în cadrul unor noi posibile aranjări sintactice în cadrul frazei? Credem că răspunsul la aceste întrebări ar putea constitui obiectul unei cercetări efectuate pe baza unui program de calculator [23], şi, de ce nu, ar putea determina o posibilă generare a unor noi cîntări de sinteză.

8.3. Observăm în urma analizării unităţilor sintactice din cadrul propoziţiilor textului absenţa aproape totală a subiectului care, în majoritatea propoziţiilor (cu excepţia celei de a treia şi a ultimei) [24] este subînţeles. Absenţa subiectului, estomparea individului în actul implorării potenţează valoarea semantică a altor unităţi sintactice, ca de pildă cuvîntul κύριε (atributul complementu-

[22] Egon Wellesz, *A History of Byzantine* . . ., p. 327; Miloš Velimirović, *Byzantine influences* . . ., p. 11.

[23] Nanna Schiødt and Bjarner Svjegaard, *Application of Computer Techniques to the Analysis of Byzantine Sticherarion Melodies*, în *Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft*, Regensburg, 1967, p. 198—201.

[24] În propoziţia a şaptea ἐν τῷ κεκραγέναι με ..., με, deşi este pronume în cazul acuzativ, poate fi interpretat ca subiect, concretizare a acestui element sintactic pînă acum subînţeles (εγω = eu), al completivei infinitivale. În propoziţiile a treia şi a opta, κύριε devine subiect la vocativ.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

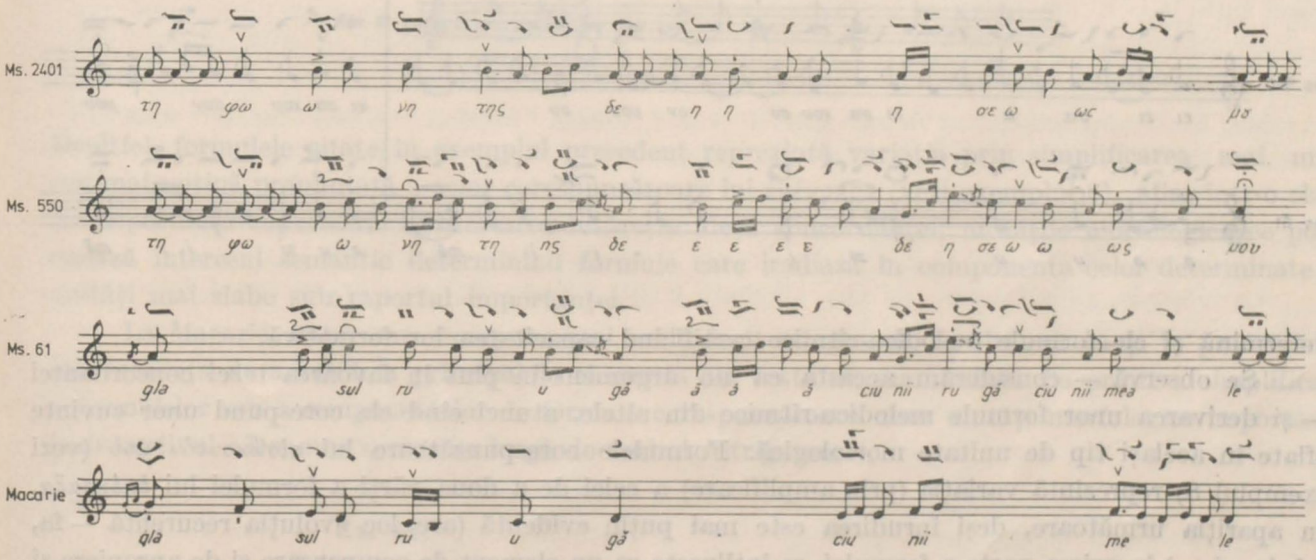
lui) πρὸς σέ πρὸισέ) sau a predicatelor ἐκέκαξα și πρόσχες. Unele dintre formulele melodice, ca de pildă cea inițială, (vezi exemplul 1) își manifestă importanța corespunzător fenomenului descris mai sus prin persistență și stabilitate, chiar dacă suferă un proces de ușoară variere în cazul în care își păstrează valoarea sintactică, de atribut (vezi exemplele 1 și 3). Cînd corespunde unui subiect, formula (vezi exemplele 2 și 4) împrumută profilul formulei ce aparține textului ἐκέκραξα pe care l-am evidențiat anterior ca fiind situat într-o zonă de valoare semantică deosebită. Și aici, ca și în domeniul sintaxei frazei, iradierii de la nivelul textului îi corespunde într-o relație de concordanță deplină fenomenul de contaminare a formulelor ce aparțin unor unități sintactice de mai mică importanță de către cele pe care le-am numi mai puternice.

9. Analiza relației dintre text și discursul muzical la nivel morfologic pune în evidență:

9.1. existența unor diferențe în privința capacității diverselor grupuri de unități de a determina structurarea formulelor melodico-ritmice.

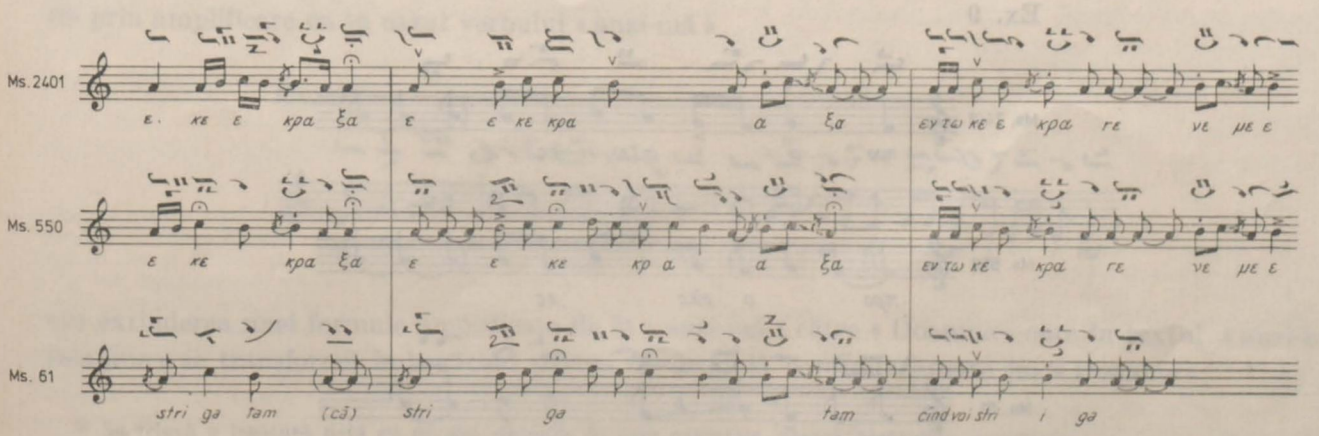
Unități morfologice importante, cum sînt substantivele κυριε, ἡ φωνή, ἡ δεήσις, determină singure (vezi exemplul 1) sau combinate între ele — τῇ φωνῇ τῆς δεῆσεῶς formule melodice

Ex. 7



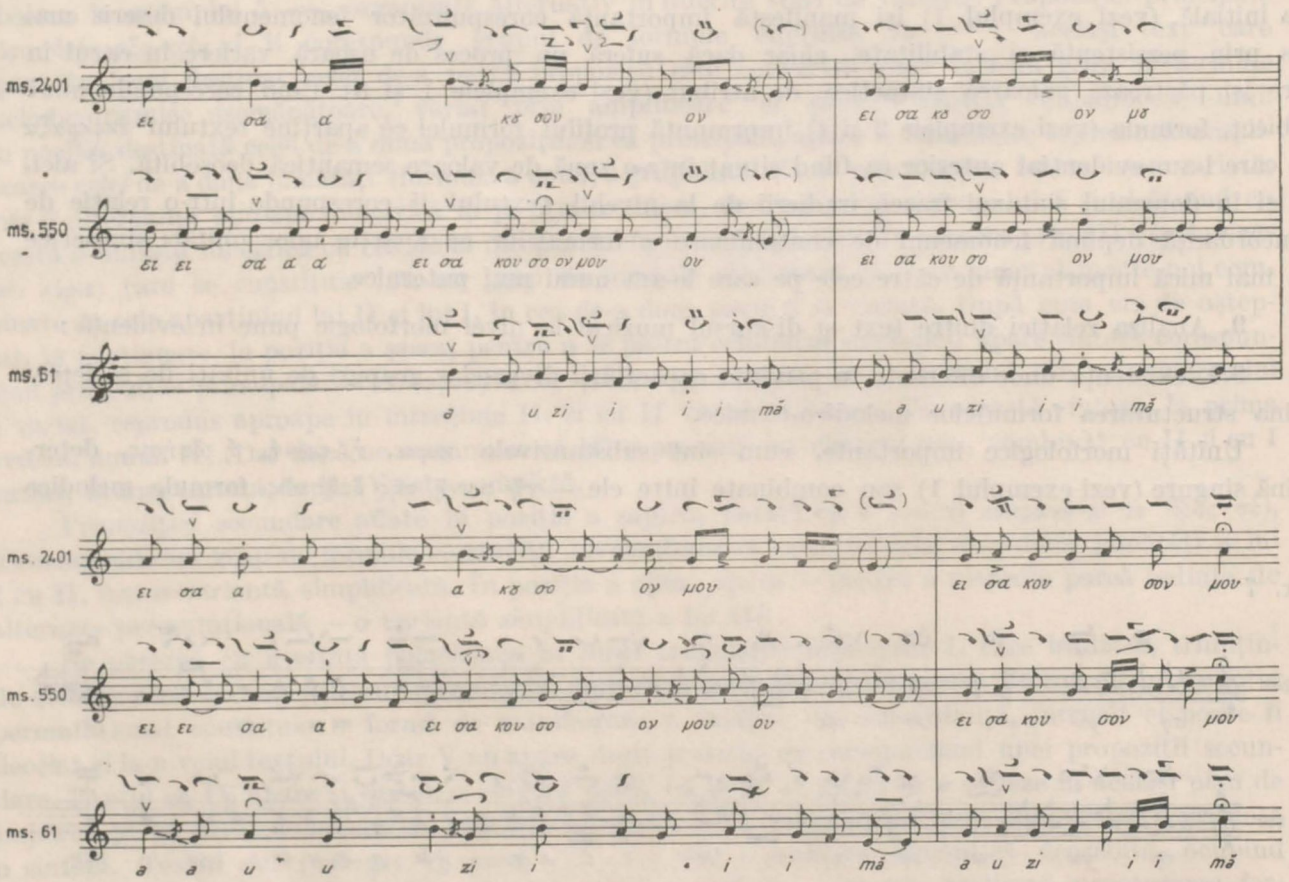
La fel, verbele însoțite sau nu de pronume ἐκέκραξα, εἰσάκουσόν μου, ἐν τῷ κεκραγέναι, με,

Ex. 8



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

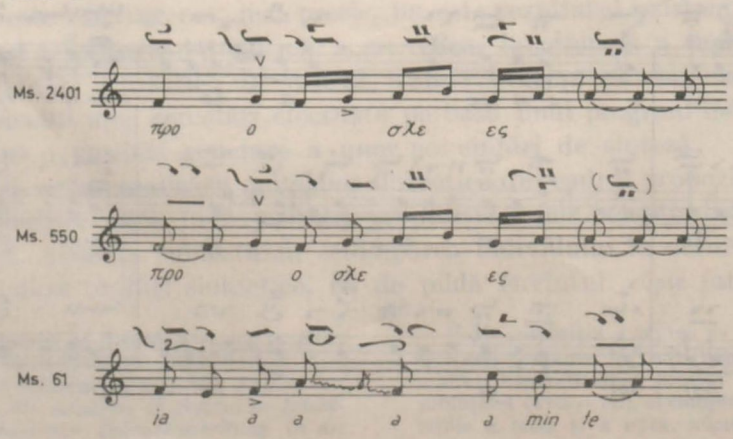
Ex. 8 (continuare)



determină și ele formule melodico-ritmice certificînd capacitatea lor formativă.

Se observă — considerăm aceasta ca un argument în plus în favoarea tezei concordanței — și derivarea unor formule melodico-ritmice din altele, atunci cînd ele corespund unor cuvinte aflate în același tip de unitate morfologică. Formulele corespunzătoare lui εἰσάκουσόν μου (vezi exemplul 8) reprezintă variația (prin amplificare) a celei de a doua părți a formulei lui ἐκέκραξα. În apariția următoare, deși înrudirea este mai puțin evidentă (are loc evoluția recurentă — fa, sol, la, si —) în prima parte a formulei, se întîlnește ca un element de compensare și de apropiere și sunetul do, propriu ipostazei inițiale a lui ἐκέκραξα. În continuare, analiza relevă și existența unor legături între elemente aparținînd unor grupuri de unități morfologice importante (substantive și verbe). Verbului πρόσχες îi corespunde formula melodică

Ex. 9

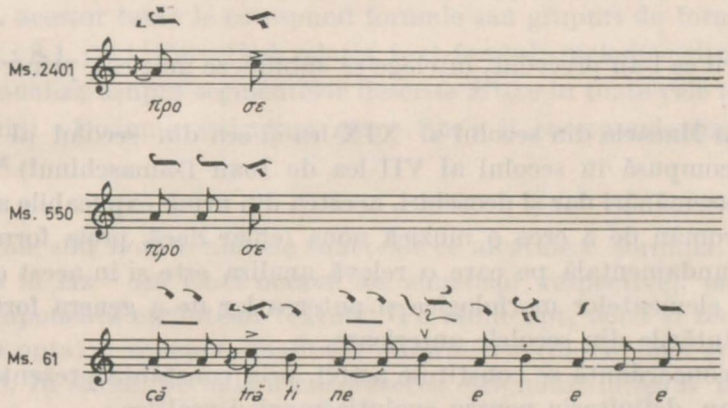


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce derivă prin variaţie ritmică sau şi melodică (secolul al XVII-lea) din κύριε (vezi exemplul 1) care la rîndul lui este înrudit cu formula lui εἰσάκουσόν μου în cea de a doua apariţie a sa. Aici se manifestă relaţia de concordanţă la nivelul aceleiaşi categorii de importanţă a unităţilor morfologice constituite în straturi separate.

Pentru stratul următor, cel al unităţilor care nu reuşesc să determine formule melodico-ritmice decît prin combinări de tipuri morfologice, este semnificativ exemplul următor, nr. 10, cu textul πρὸς σέ[25].

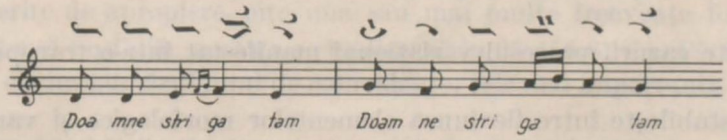
Ex. 10



Dealtfel, formulele citate în exemplul precedent reprezintă variaţia prin simplificarea mai mult sau mai puţină pronunţată a celor corespunzătoare lui ἐκέκραξα (vezi exemplul 8), aflat într-o clasă de importanţă superioară. Constatarea întăreşte ideea concordanţei, unităţile morfologice ce polarizează interesul semantic determinînd formule care iradiază în componenta celor determinate în unităţi mai slabe sub raportul importanţei.

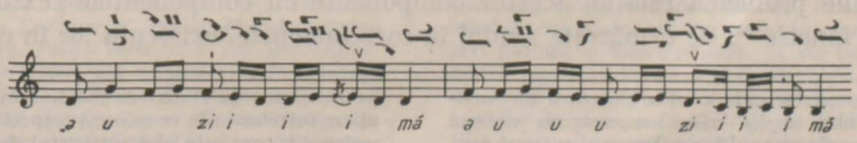
La Macarie, autor care compune mai mult decît adaptează, se observă ca şi la predecesorii săi, tendinţa de a sublinia principalele elemente ale textului, manifestată fie printr-o simplificare a formulelor sau a componentelor de formule corespunzătoare unor unităţi morfologice importante (substantivul « Doamne », care se leagă de verbul « strigatam »),

Ex. 11



fie prin amplificare ca în cazul verbului « auzi-mă »

Ex. 12

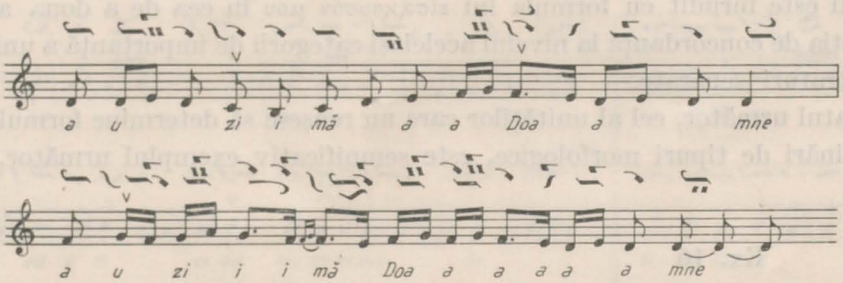


sau extinderea unei formule amplificate de la « auzi-mă » către « Doamne » care în textul « auzi-mă Doamne » se transformă îmbogăţind partea de formulă corespunzătoare lui « Doamne »

[25] Se relevă o legătură netă cu nivelul sintactic în care cuvintele προςσὲ alcătuiesc o unitate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 13



Şi Macarie, ca şi autorii ce l-au precedat, înţelege să sublinieze muzical, printr-un procedeu sau altul, cuvintele importante.

Între cîntarea lui Macarie din secolul al XIX-lea şi cea din secolul al XV-lea (despre care se afirmă că ar fi fost compusă în secolul al VII-lea de Ioan Damaschinul) [26] există, după cum se poate observa, multe asemănări dar şi deosebiri, acestea din urmă explicabile avînd în vedere dorinţa legitimă a autorului român de a crea o muzică nouă (chiar dacă preia formule sau fragmente de formule). Trăsătura fundamentală pe care o relevă analiza este şi în acest caz concordanţa dintre valoarea semantică a elementelor morfologice şi puterea lor de a genera formule melodico-ritmice, proces întîlnit şi în cîntările din secolele anterioare.

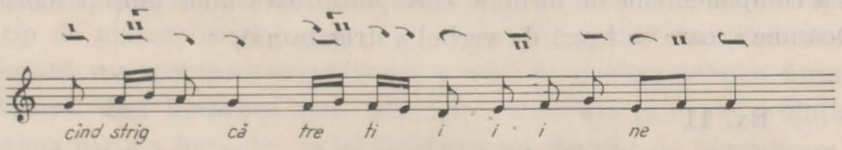
Fenomenul de concordanţă se constituie astfel, prin constanţa prezenţei sale, ca un element de continuitate în timp, definitoriu pentru evoluţia muzicii psaltice.

9.2. Flexiunea unităţilor morfologice, în cazul nostru, formele verbului κράξειν care apare ἐκέκραξα şi ἐν τῷ κεκραγέναι με, generează varierea formulelor melodico-ritmice. Dacă formei verbale ἐκέκραξα îi corespund formulele descrise în exemplul 7, transformarea ei în εὐ τῷ κεκραγέναι με determină variaţia prin uniformizare ritmică şi ornamentare melodică.

În cîntarea din secolul al XVIII-lea are loc o variaţie prin amplificare.

La Macarie, ţinînd seama de cele afirmate la 9.1., formulele melodico-ritmice fiind expresia combinării a mai multor elemente lexicale,

Ex. 14



apare, ca şi în celelalte cazuri, procesul variaţional manifestat într-o transpunere cu ritm variat a unui profil identic.

Raportul ce se stabileşte între flexiunea elementelor morfologice şi variaţia formulelor melodico-ritmice reprezintă încă o formă de existenţă a tendinţei de concordanţă dintre text şi muzică. Fireşte, şi aici, ca şi în cazul analizei la nivel sintactic, concretizarea se realizează în domeniul semanticului care, treptat, se impune ca un nivel de sinteză.

10. Analiza înălţimilor, a raporturilor dintre ele (intervalica), a raporturilor dintre duratele lor (ritmica), pune problema relaţiei acestor componente cu componentele textului, luate în considerare la nivel fonetic [27]. Se urmăreşte modul în care fonemele, existenţa lor în contextele posibile,

[26] Numeroase manuscrise care conţin ekragarii au menţiunea Αρχὴ σὺν Θεῷ αγίῳ τῶν κεκραγάριων ποίημα παρατγεὶς αγίοις πατρὸς ἡμον Ἰῶ τγ Δαμασκίνγ (vezi mss. gr. 640 şi fol. 10 r. de la B.A.R.S.R.).

[27] Se pune problema posibilităţii stabilirii unor relaţii între anumite tipuri de melodii care corespund unor anumite tipuri de texte. În mare, textul determină prin intermediul accentelor raporturile dintre valorile duratelor, cu alte cuvinte structura ritmică. Avînd în vedere faptul că melodiile cu text parcurg în timp un proces de tipizare, de filtrare, am putea spune de optimizare în raport cu capacitatea lor de a crea un climat de maximă inteligibilitate a textelor, apare întrebarea în ce măsură aspectul formanţial al fonemelor din care este alcătuit textul determină zonele de frecvenţă în care se plasează sunetele componente. Nu va fi luată în consideraţie înălţimea absolută a sunetelor pe care sînt cîntate textele, ţinînd seama de faptul că acelaşi text poate fi cîntat în registre diferite, în glasuri şi stiluri diferite, pe formule melodico-ritmice cu profile diverse. Curbele melodice ascendente, descendente sau mixte vor trece însă, în marea majoritate a cazurilor, prin zonele de frecvenţe corespunzătoare zonelor formanţiale care contribuie la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

impun prin intermediul structurilor formanţiale (zonele de frecvenţe ce determină formarea lor), al duratei lor de articulare, înălţimile şi duratele predilecte ce compun formulele melodico-ritmice. Desigur, nu se pierde din vedere structura intonaţională specifică vorbirii în limba română, factor ce determină într-o anumită măsură profilul contururilor melodice. Această relaţie se manifestă însă la un nivel de sinteză, integrînd atît aspectele definite în analiza anterioară cît şi cele ce vor fi puse în evidenţă în continuare.

În această etapă a cercetării vom folosi textul cîntării lui Macarie tradus din limba greacă [28]. Am ales din acest text primele două segmente: «Doamne strigatam către tine» şi «Auzi-mă». În unele dintre glasuri, acestor texte le corespund formule sau grupuri de formule melodico-ritmice, descrise în mare la 7.2.; 8.1.; 9.1. Cercetînd relaţia text-formule melodico-ritmice la nivelul fonetic formanţial, am extins analiza asupra segmentelor descrise aflate în toate cele opt glasurile.

În glasul I, textului «Doamne strigatam către tine» îi corespunde formula din ex. 15, alcătuind tabelul nr. 1.
în care:

10.1. pe prima linie sînt notate numele sunetelor ce alcătuiesc formula, pe următoarele cinci sînt notate frecvenţele în Hz [29] (în cinci octave ale sunetelor respective), pe linia a şaptea vocalele [30] care intră în componenţa cuvintelor textului. Pe liniile opt, nouă şi zece sînt notate în Hz. fundamentalele (linia a opta) şi zonele formanţiale propriu-zise (liniile nouă şi zece) care contribuie la formarea vocalelor [31]. În sfîrşit, pe linia a unsprezecea este notat integral textul la care se referă analiza, iar pe linia 12 sinteza datelor obţinute. În dreptul cifrelor ce reprezintă frecvenţele formanţiale notate în Hz. pe liniile opt, nouă şi zece au fost notate denumirile notelor cu înălţimi corespunzătoare acestor frecvenţe, însoţite de semnele ↑ sau ↓ ce semnifică abateri discrete de la înălţimile sunetelor respective[32].

10.2. Au fost notate în ordinea relevanţei, instanţele de apropiere dintre înălţimile corespunzătoare frecvenţelor formanţiale şi înălţimile ce intră în componenţa formulelor melodico-ritmice. Astfel, cu semnul ≈ au fost notate coincidenţele ce tind spre identitate; cu semnul ⁄ tendinţa unor sunete ↑ de a ajunge către sunetul aşezat pe treapta imediat superioară (aflat în aceeaşi coloană pe linia sunetelor ce alcătuiesc formulele melodico-ritmice); cu semnul — sunete aflate la un semiton superior sau inferior faţă de componentul (corespunzător pe coloană) formulei melodico-ritmice. În sfîrşit, cu semnul a fost notată relaţia cea mai puţin relevantă (natura înrudirii prin cvartă şi cvintă, intervale importante în rezonanţă).

10.3. Se observă că tuturor (100%) celor 16 sunete ce alcătuiesc formula melodico-ritmică le corespund în grade diferite de apropiere, cîte una sau mai multe frecvenţe formaţiale. Dintre cele 44 de puncte de coincidenţă posibilă, aceasta se realizează în 25 (56,81%). Pătrunzînd în intimitatea procesului, constatăm că din numărul total de coincidenţe, cele mai importante notate cu ≈ (10.2) se

producerea fonemelor din care sînt alcătuite silabele cuvintelor textului. Firesc, în analiza noastră nu sîntem călăuziţi de o viziune atomară. În încercarea de definire a relaţiei dintre conţinutul textului şi structurile intime ce alcătuiesc sistemele denumite formule melodico-ritmice, trebuie fără îndoială să ţinem seama de context, la diferitele nivele în care psihologia, logica şi istoria domeniului joacă un rol hotărîtor. Pentru abordarea generală a problemei, vezi Pierre Delattre, *Comparing the Phonetic Features of English French, German and Spanish*, Heidelberg, 1965; idem, *Le Jeu des transitions de formants et la perception des consonnes*, în *Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences*, Helsinki, 1961; Gunnar Fant, *Sound Spectrography*, în *ibidem*; idem, *Descriptive Analysis of the Acoustic Aspects of Speech*, în *ibidem*; P. Green, *Consonant-Vowel Transitions. A Spectrographic Study*, în *Travaux de l'Institut de Phonétique de Lund*, II, 1959; Raoul Husson, *Vocea cîntată*, Bucureşti, 1968; Ferdinand Trendelenburg, *Einführung in die Akustik*, Berlin, 1961; Heinrich Simbriger-Alfred Zehelein, *Handbuch der musikalischen Akustik*, Regensburg, 1951.

[28] Analiza la nivel fonetic a textelor în greaca bizantină pune încă probleme, întrucît ea se poate realiza numai prin analogie cu rezultatele obţinute în fonetica limbii moderne. Ţinînd seama de aceste limite, în cercetările ulterioare vom extinde analiza şi asupra textelor în discuţie ca şi asupra variantei lor din paleoslave.

[29] Alan Douglas, *Electronic music Production*, Londra, 1973, p. 37.

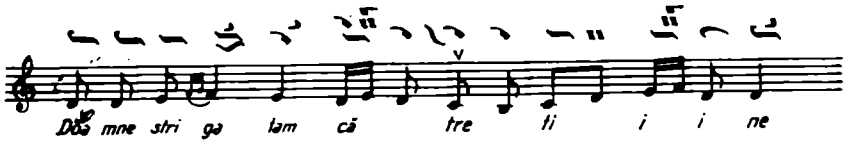
[30] S-au analizat numai componentele vocalice ale textului, întrucît ele oferă, după cum se observă, durate suficient de lungi pentru a fi revelatoare. Totodată complexitatea structurii acustice a consoanelor face greu de urmărit la nivelul prezentului studiu modul în care se manifestă relaţia text-formule melodico-ritmice. Se vor face referiri la corelaţia dintre vocale şi consoane şi la structura acustică a acestora din urmă numai pentru a facilita perceperea cu claritate a modului în care a fost efectuată analiza. Andrei Avram, *Sur la structure acoustique des voyelles neutres du roumain*, în *Revue Romane*, 1970, nr. 4, p. 87.

[31] Valeriu Şuteu, *Cercetări bazate pe sinteză, asupra vocalelor româneşti, i, e, a, o şi u*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, 1971, nr. 1, p. 25.

[32] Se are în vedere în prezenta analiză pe de-o parte relativitatea stabilirii diapazonului actual la = 440 Hz. cît şi, pe de altă parte, fluctuaţia înălţimilor şi parcurgerea prin glissando a multor mersuri treptate ca tendinţe manifeste în cîntarea psaltică.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 15



Tabel nr. 1

Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	RE	RE	MI	FA	MI	RE	MI	RE	DO	SI	DO	RE	MI	FA	RE	RE
2	146,83	146,83	164,81	174,61	164,81	146,83	164,81	146,83	130,81	123,47	130,81	146,83	164,81	174,61	146,83	146,83
3	293,66	293,66	329,62	349,22	329,62	293,66	329,62	293,66	261,62	246,94	261,62	293,66	329,62	349,22	293,66	293,66
4	587,32	587,32	659,25	698,45	659,25	587,32	659,25	587,32	523,25	493,88	523,25	587,32	659,25	698,45	587,32	587,32
5	1174,05	1174,05	1318,51	1396,11	1318,51	1174,05	1318,51	1174,05	1046,50	987,76	1046,50	1174,05	1318,51	1396,11	1174,05	1174,05
6	2344,51	2344,31	2637,02	2793,82	2637,02	2344,31	2637,02	2344,31	2093	1975,53	2093	2344,31	2637,02	2793,82	2344,31	2344,31
7	O A	E	I	A	A	Ă			E		I					E
8	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	110La 120 Si ↓ 150 Re ↑	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	110 La 120 Si 150Re	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑			110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑		150 Re ↑					110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑
9	500 Si ↑ 750 Fa# ↑	500 Si ↑	/ 300 Re ↑	— 750 Fa # ↑	— 750 Fa # ↑	≈ 600 Re ↑	/	≈	/ 500 Si ↑	≈	300 Re ↑	≈	/		≈	500 Si ↑
10	| 800 Sol ↑ 1000 Si ↑ ≈ 1000 Si ↑ 1200 Re ↑	| 1800 La ↑	/ 2400 Re ↑ — 2800 Fa ↑	1000 Si ↑ 1200 Re ↑	| 1000 Si ↑ / 1200 Re ↑	1500 Fa # ↑			1800 La ↑	/	2400 Re ↑ | 2800 Fa ↑	≈	/ —	≈	≈	| 1800 La ↑
11	DO A	MNE	STRI	GA	TAM	CĂ			TRE		TI					NE
12	SINTEZA :	TOTAL SUNETE : 16 SUNETE FĂRĂ COINCIDENȚE : O COINCIDENȚE POSIBILE : 44 COINCIDENȚE : 25(56,81 %)				≈ : 9(36 %) / : 8(32 %) — : 3(12 %) | : 5(20 %)									

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîlnesc în 9 situații (36 %). Stăruind asupra acestui fapt ne punem întrebarea de ce, de pildă, întîlnim ≈ în coloana 12, în dreptul formanților de 300 și 2400 Hz. corespunzători sunetelor re ↑, cînd de fapt vocalei generatoare *i* din coloana 11 nu-i corespunde decît o slabă relație de cvartă fa, față de do din formula melodico-ritmică. Credem că este vorba în coloana 11 de influența perturbatoare a consoanei *t* care determină instabilitatea așezării vocalei *i* la începutul cuvîntului *tine*. Vocala *i* « se așează » [33] în coloana 12 în mod firesc pe două dintre frecvențele formantice amintite, relația de coincidență fiind vizibilă. Este manifestarea tendinței către stabilizarea sunetului, urmată de o tranziție în coloana 13 (coincidența se manifestă prin ⁄, ⁄ și –, sunetele re ↑ și fa ↑ se află în raporturile amintite cu mi din formula melodico-ritmică, pentru ca în coloana 14 să fie atins sunetul fa corespunzător (în octavele respective — este vorba, evident, de armonicele 2, 4, 8, extrem de importante în compunerea sunetului —) frecvenței de 2800 Hz. (fa ↑). În continuare în coloana 15 se observă revenirea pe zonele formanțiale 300 și 2400 Hz. (re ↑), în relație directă cu sunetul re din formula melodico-ritmică. Concepînd evoluția acestui proces în care vocala *i* este convertită sonor în sunetele do, re, mi, fa, re, prin prisma amintitelor faze ale existenței sunetului, avem revelația parcurgerii unui drum către rezonanța din zonele de frecvențe superioare (fa ↑ 2800 Hz.) în relația cu fa din formula melodico-ritmică, coloana 14 și apoi a revenirii din coloana 15. Lucrurile se petrec în realitate în același mod: în cîntare, după efortul articulatoriu depus pentru formarea silabei *ti* (coloana 11) sunetul este « condus » (ținîndu-se seama de factorii amintiți, vezi nota 27), pentru ca apoi, atenția subconștientului fiind atrasă de pregătirea efortului articulatoriu al silabei *ne*, sunetul să revină în locul său « natural », caracterizat prin coincidențele întîlnite în coloana 15.

Aceluiași text îi corespunde în glasul al VIII-lea următoarea configurație melodică: ex. 16.

În tabelul nr. 2 am eliminat pentru a facilita analiza liniile 2, 3, 4, 5 și 6, datele respective putînd fi găsite în tabelul general al frecvențelor (vezi nota 29). În acest tabel, pe linia 2, sînt notate vocalele, pe liniile 3, 4 și 5 fundamentalele și respectiv frecvențele zonelor formanțiale amintite, pe linia 6 cuvintele textului, iar pe linia 7 sinteza.

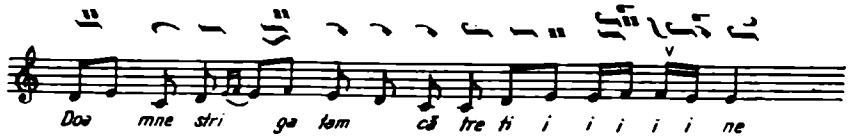
Din cele 17 sunete (apogiatura nu a fost luată în considerație) ce alcătuiesc configurația melodică doar în două situații, pe coloana 1 în dreptul vocalei *o* și pe coloana 9 în dreptul vocalei *ă*, constatăm absența coincidențelor dintre înălțimile formulei melodico-ritmice și zonele de frecvențe formanțiale. Din numărul total de 50 de coincidențe posibile în diverse instanțe de apropiere, se observă existența a 30 (60 %) dintre care cele mai numeroase, 12 (40 %) sînt cele notate ⁄, fiind urmate de cele notate ≈ în număr de 8 (26, 26 %). De această dată, în comparație cu situația descrisă în tabelul 1, precumpănitoare sînt coincidențele dintre sunete avînd o înălțime către care tind zonele formanțiale. Pentru a înlesni comparația, ne vom referi pe scurt tot la vocala *i* din coloana 11, observînd modul în care se produc coincidențele cu frecvențele formanțiale. Dacă în situația descrisă în tabelul 1, coincidența se producea după atacul sunetului, stabilizarea pe formantul grav (300 Hz. re ↑) fiind caracteristică, în cîntarea din glasul VIII la care ne referim, coincidențelor ce se produc chiar de la început (coloana 11) le urmează altele mai slabe în coloanele 12 și 13, pentru ca în coloanele 14 și 15 să fie atinsă o înălțime ce corespunde, se ține mereu seama de octavieri) formantului acut de 2800 Hz. fa. În loc să revină pe sunetul re, cum se întîmpla în cîntarea din glasul I, sau să rămînă pe fa menținîndu-se între limitele zonelor formanțiale, conturul melodic se oprește pe sunetul mi. Își pune pecetea de această dată specificitatea glasului, dar nu într-atît încît să nu determine și acum un profil coborîtor ce tinde către locul de formare a consoanei *n* care urmează.

Descriind în tabelul nr. 3 situația existentă în cazul cîntării din glasul V, ex. 17 constatăm că aici, din cele 20 de sunete ce alcătuiesc configurația melodică, 16 (80 %) coincid într-un mod sau altul cu sunetele corespunzătoare frecvențelor formanțiale. Din 57 de coincidențe posibile se realizează numai 27 (47,36 %). În sinteza existentă în tabel sînt enumerate instanțele de apropiere, cele puternice fiind, după cum se constată, destul de puțin frecvente. În clasamentul alcătuit în urma analizei configurațiilor melodice din toate cele opt glasuri, cea din glasul cinci ocupă din punctul de vedere al valorii instanțelor de apropiere ultimul loc, concordanța manifestîndu-se destul de slab și sub formă de tendință. Totuși, și aici se observă un procent destul de însemnat

[33] Sînt luate în considerare cele patru faze ale evoluției unui sunet (attack, decay, soustain, release) de la apariție pînă la stingere (atacul, ușoara cădere către perioada staționară, perioada staționară și stingerea concepută ca tranziție către un nou sunet).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 16



Tabel nr. 2

Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	RE	MI	DO	RE	MI	FA	MI	RE	DO	DO	RE	MI	MI	FA	FA	MI	MI
2	O A —	—	E	I —	—	A	A —	—	Ă	E	I —	—	—	—	—	—	E
3	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	110 La — 120 Si ↓ —	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	150 Re ↑	—	110 La 120 Si ↓	110 La — 120 Si ↓ —	—	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	150 Re ↑	—	—	—	—	—	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑
4	500 Si ↑ 750 Fa # ↑ —	—	/ 500 Si ↑	≈ 300 Re ↑	/ —	▬ 750 Fa # ↑	750 Fa # ↑	—	600 Re ↑	/ 500 Si ↑	≈ 300 Re ↑	/ —	/ —	—	—	/ —	| 500 Si ↑
5	| 800 Sol ↑ 1000 Si ↑ ≈ 1000 Si ↑ 1200 Re ↑	| — / —	1800 La ↑	≈ 2100 Re ↑ 2800 Fa ↑	/ — —	1000 Si ↑ 1200 Re ↑	| 1000 Si ↑ / 1200 Re ↑ —	— ≈ —	— 1500 Fa # ↑	1800 La ↑	≈ 2400 Re ↑ 2800 Fa ↑	/ — —	/ — —	— ≈ —	— ≈ —	/ — —	| 1800 La ↑
6	DO A —	—	MNE	STRI —	—	GA —	TA —	— M	CĂ —	TRE	TI —	—	—	—	—	—	NE
7	SINTEZA :	TOTAL SUNETE : 17 SUNETE FĂRĂ COINCIDENȚE : 1(5,88%) COINCIDENȚE POSIBILE : 50 COINCIDENȚE : 30(60%)							≈ : 8 (26,66%) / : 12(40%) ▬ : 5 (16,66%) | : 5 (16,66%)								

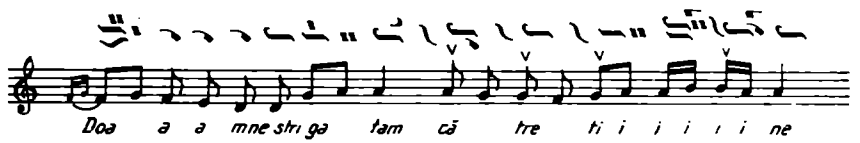
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tabel nr. 3

Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
1	FA	SOL	FA	MI	RE	RE	SOL	LA	LA	LA	SOL	SOL	FA	SOL	LA	LA	SI	SI	LA	LA
2	O A —	—	—	—	E	I	A —	—	A	Ă —	—	E —	—	I —	—	—	—	—	—	E
3	110 La 110 La 120 Si ↓ 120 Si ↓ 150 Re ↑	— —	— —	— —	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	150 Re ↑	110 La 120 Si ↓	— —	110 La 120 Si ↓	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	— — —	110La 120 Si ↓ 150 Re ↑	— — —	150 Re ↑	—	—	—	—	—	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑
4	500 Si ↑ 750 Fa # ↑	⁓ / —	⁓ —	—	500 Si ↑	≈ 300 Re ↑	/ 750 Fa # ↑	—	750 Fa # ↑	| 600 Re ↑	| —	500 Si ↑	—	| 300 Re	| —	| —	—	—	| —	500 Si ↑
5	800 Sol ↑ 1000 Si ↑ 1000 Si ↑ 1200 Re ↑	— | —	— —	| — —	1800 Fa ↑	≈ 2400 Re ↑ 2800 Fa ↑	1000 Si ↑ | 1200 Re ↑	— | —	1000 Si ↑ 1200 Re ↑	1500 Fa # ↑	/ —	/ 1800 Fa ↑	≈ —	| 2400 Re ↑ / 2800 Fa ↑	— | —	— | —	— —	— —	| — | —	— | —	— —	— —	— | —	≈ 1800 La ↑
6	DO A —	—	—	—	MNE	STRI —	GA —	—	TAM	CĂ —	—	TRE —	—	TI —	—	—	—	—	—	NE
7	SINTEZA :	TOTAL SUNETE : 20 SUNETE FĂRĂ COINCIDENȚE : 4(20 %) COINCIDENȚE POSIBILE : 57 CPOINCIDENȚE : 27(47,36 %)																		

≈ : 4(14,81 %)
/ : 6(22,22 %)
⁓ : 2(7,40 %)
| : 15(55 %)

Ex. 17

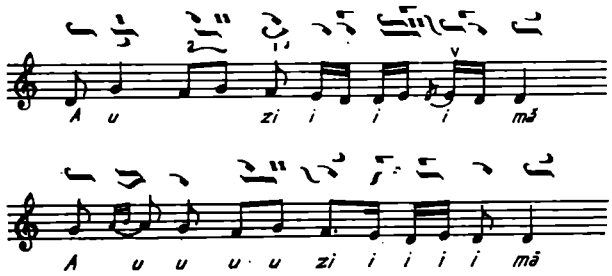


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de coincidenţe, după cum — şi merită să fie subliniat faptul — proporţiile dintre numărul de sunete pe care se cîntă vocala *i* analizată în primele două cazuri se păstrează aproape neschimbate în comparaţie cu cele, stabile şi ele, ce definesc prima vocală *i* întîlnită în text. Care să fie explicaţia? — La prima vedere persistenţa unui model melodic mereu stabil, în toate glasurile. Dar explicaţia acestui fenomen? Poate efortul de articulare a consoanelor *str* şi a vocalei *i* epuizează energia, mai ales că vocii i se oferă puncte de sprijin pe vocala *a* care urmează în silaba *ga*. În silaba *ti* efortul de articulare fiind mai mic, vocala determină într-un mod mai pregnant forma şi durata conturului melodic.

10.4. Au fost analizate configuraţiile melodice din cele opt glasuri corespunzătoare textului « Auzi-mă ». Reţinem spre exemplificare pe cele din glasurile I şi VII, situate pe primele două locuri

Ex. 18



în clasamentul amintit. În tabelele nr. 4 şi 5 se observă la sinteză valoarea absolută şi cea exprimată în procente a fiecăreia dintre instanţele de apropiere ca şi numărul dintre coincidenţe etc. Reţin atenţia situaţii asemănătoare întîlnite în coloana 5, tabel 4, şi coloana 6, tabel 5. În amîndouă cazurile silaba *zi* se formează pe un sunet superior urmat de un plafon coborît, acestuia la rîndul său succedîndu-i sunetul re (coloanele 7 — 8, tabelul 4 şi 8, tabelul 5) ce corespunde sunetului re (frecvenţele formanţiale 300, 24 000 Hz.). Urmează în coloanele 9 şi 10 (tabel 4) şi coloana 9 (tabel 5)

Tabel nr. 4

Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	RE	LA	FA	SOL	FA	MI	RE	RE	MI	MI	RE	RE
2	A	U			I							Ă
3	110 La 120 Si ↓	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑			150 Re ↑							110 La 120Si ↓ 150 Re ↓
4	750 Fa # ↑	| 300 Re ↑		|	300 Re ↑	/	≈	≈	/	/	≈	≈ 600 Re ↑
5	1000 Si ↑ ≈ 1200 Re ↑	/ 800 Sol ↑		≈	2100 Re ↑ ≈ 2800 Fa ↑	/ —	≈	≈	/ —	/ —	≈	1500 Fa # ↑
6	A	U			Zi							MĂ
7	SINTEZA :	TOTAL SUNETE : 12 SUNETE FĂRĂ COINCIDENŢE : 1(8,33%) COINCIDENŢE POSIBILE : 32 COINCIDENŢE : 22(68,75%)				≈ : 10(45,45%) / : 7 (31,81%) — : 3 (13,63%) | : 2 (9,09%)						

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tabel nr. 5

Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	SOL	LA	SOL	FA	SOL	SOL	MI	RE	MI	RE	RE
2	A	U ——	——	——	——	I ——	——	——	——	——	Ă
3	110 La 120 Si ↓	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑	——	——	——	150 Re ↑	——	——	——	——	110 La 120 Si ↓ 150 Re ↑
4	/ 750 Fa # ↑	| 300 Re ↑	|		|	| 300 Re ↑	/ ——	≈ ——	/ ——	≈ ——	≈ 600 Re ↑
5	1000 Si ↑ | 1200 Re ↑	/ 800 Sol ↑	≈ ——	——	≈ ——	| 2400 Re ↑ / 2800 Fa ↑	/ — ——	≈ ——	/ — ——	≈ ——	1500 Fa # ↑
6	A	U ——	——	——	——	Zi ——	——	——	——	——	MĂ
7	SINTEZA :	TOTAL SUNETE : 11 SUNETE FĂRĂ COINCIDENȚE : 1(9,09%) COINCIDENȚE POSIBILE : 28 COINCIDENȚE : 22(78,57%)					≈ : 7(31,81%) / : 7(31,81%) — : 2(9,09%) | : 6(27,77%)				

o ascendență către sunetul mi; coincidența este ceva mai slabă pentru ca sunetul re să apară din nou, în ambele cazuri (coloanele 11 respectiv 10). Comparînd cu evoluția conturului melodic ce corespunde vocalei *i* în situațiile descrise în tabelele 1, 2 și 3, constatăm in toate cazurile existența unui profil arcuit ∩. Revenind la coloanele 5 (tabel 1) și 6 (tabel 2) se pune o problemă pe care am mai întîlnit-o, și anume aceea a absenței coincidențelor puternice și numeroase în momentul de articulare a silabei *zi*. Explicația este, credem, perturbarea pe care o produce consoana precedentă *z*, ce afectează zone frecvențiale mult mai înalte decît vocala *i* [34].

10.5. Analiza la nivelul fonetic-formanțial pune în evidență existența relației de concordanță sau a tendinței de concordanță [35] ce se manifestă și la nivelele semantic, sintactic și morfologic. Cercetarea poate fi extinsă și prin analizarea raporturilor ce se stabilesc între duratele fonemelor textului în ipostaza vorbită (avîndu-se în vedere contextul silabic) și duratele sunetelor ce alcătuiesc formulele melodico-ritmice.

11. Noțiunea de concordanță sau tendință de concordanță ca element de continuitate se manifestă constant în etape succesive, în moduri diferite :

11.1. adaptarea sau compunerea [36] muzicii pe texte în limba originală (greaca bizantină) avînd drept consecință concordanța pregnantă în relația text-formule melodico-ritmice.

11.2. Varierea mai mult sau mai puțin pronunțată în procesul copierii determină accentuarea tendinței de adaptare reciprocă [37], relația dintre elementele textului și muzicii acționînd în ambele sensuri.

[34] Cornelia Cohuț, *Analiza acustică a fricativelor românești s și z*, în *Fonetică și dialectologie*, vol. VII, 1971, p. 59.

[35] Relația se manifestă chiar și în cadrul cîntării din glasul V, situată și în acest caz pe ultimul loc în clasamentul stabilit — 46,15% — (6 dintre cele 13 sunete nu prezintă coincidențe, din totalul de 30 posibile se realizează numai 10 coincidențe — 30,30% instanțele de apropiere sînt destul de slabe, existînd sub forma tendințelor și a legăturii prin cvintă și cvartă).

[36] Egon Wellesz, *A History ...*, p. 360 ; Oliver Strunk, *H. J. W. Tillyard and the Recovery of a Lost Fragment*, în *Studies...* vol. I, p. 100.

[37] Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 238, 354 ; Miloš Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, în *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia, vol. IV, 1960, p. 57 ; Cristian Hannick, *Étude sur l'*Ακολουθια ασματυκη în *Jahrbuch der österreichischen Byzantin-Musik*, Bd. 19, 1970, p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

11.3. Cu toate că, odată cu realizarea traducerilor în limba română, s-a urmărit pe de o parte adaptarea textelor la formulele melodico-ritmice cu caracter mai stabil și verificate în practică, iar pe de altă parte, acestea din urmă au suferit ușoare modificări în funcție de particularitățile noului text, se instaurează treptat o anumită tendință de neconcordanță [38], situație depășită prin adoptarea unicei soluții viabile, și anume, compunerea de noi cîntări [39] în care sînt prezente și unele elemente persistent întîlnite în secolele anterioare, așa cum se întîmplă, de pildă, în cazul lui Macarie. În acest mod, se produce repunerea în concordanță a muzicii cu textul, relația devenind prin caracterul său constant, în timp, un element de continuitate.

11.4. Considerăm că în urma cercetărilor ulterioare va fi posibilă punerea în evidență a modului în care relația de concordanță se manifestă constant și prin pătrunderea formulelor intonaționale [40] specifice glasurilor în interiorul cîntărilor, transformarea lor de elemente amorfe în structuri semnificante sub presiunea textului în diferite limbi. Totodată analiza la nivel formanțial a unui număr cît mai mare de cîntări aparținînd tipurilor descrise la (3.1 și 3.2) în toate cele opt glasuri va permite, credem :

11.4.1. precizarea limitelor de desfășurare a glasurilor în scara muzicală generală,

11.4.2. definirea cu mai multă exactitate a formelor sub care se manifestă relațiile dintre glasuri.

11.5. O direcție importantă a cercetării o poate constitui stabilirea raporturilor dintre muzica psaltică și cea folclorică [41], modul în care se realizează contaminarea reciprocă pe baza elementelor arhetipale. Studierea comparativă a modalităților de manifestare a relațiilor dintre text și muzică în folclor și muzica psaltică, ținîndu-se seama de relația de concordanță legitimată de filtrarea intensă din producția folclorică, va releva noi trăsături ale acestei relații de concordanță în muzica psaltică.

11.6. Modelarea (prin conceperea și rularea unui program de calculator) unor configurații melodico-ritmice sintetizate pe baza analizei zonelor formanțiale corespunzătoare elementelor textelor și compararea cu melodiile (sistemele de formule melodico-ritmice) pe care aceste texte se cîntă vor permite compararea acestor melodii pe care le-am putea denumi « formanțiale » (cu caracter de normă) cu cele ce ne-au parvenit prin intermediul diverselor colecții de cîntări.

11.7. Analizarea (pe baza elaborării și rulării unui program de calculator) a unui număr cît mai mare de texte pilot ca și a unui număr corespunzător de melodii pilot (sisteme coerente de formule melodico-ritmice cît mai stabile și cu o frecvență cît mai mare de apariție, cîntate cu texte diferite), a formulelor melodico-ritmice, avîndu-se în vedere modul lor de migrare în interiorul și între diversele tipuri de cîntări, paralel cu migrarea lor în timp și spațiu (considerînd întreg spațiul de cîntare de tip bizantin și psaltic), va conduce la :

11.7.1. ierarhizarea formelor sub care se manifestă relațiile descrise la (5.1 și 5.2)

11.7.2. descifrarea mecanismelor tipice prin intermediul cărora textul generează muzica și muzica provoacă adaptarea textului [42], existența acestei procesualități constituind tocmai esența fenomenului de concordanță, a se manifesta ca un element de continuitate.

ÉLÉMENTS DE CONTINUITÉ DANS LA MUSIQUE PSALTIQUE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Cette étude représente le modèle d'une plus ample recherche appelée à faire ressortir quelques éléments en faveur de la thèse de la continuité dans le temps et l'espace par l'intermédiaire du phénomène de concordance (ou tendance à la concordance) qui définit l'évolution des relations entre

[38] Egon Wellesz, *op. cit.*, p. 349–350.

[39] Gh. Ciobanu, *Raportul dintre text și melodie în muzica psaltică românească*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, 1979, p. 259–261.

[40] I. D. Petrescu, *Les Idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris, 1932, p. 25.

[41] Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 257–258 ; Markos Dragoumis, *op. cit.*, p. 30.

[42] Cercetarea s-ar putea extinde și prin analizarea relației dintre text și formulele melodico-ritmice la nivel semiotic, stabilindu-se modurile în care ea se manifestă ca și raporturile dintre acest nivel și cele descrise la 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le texte générateur et les formules mélodiques et rythmiques de la musique byzantine médiévale et postmédiévale roumaine.

Par extension, les éléments de continuité décelés en musique se constituent en autant de structures composantes du système représenté par la continuité culturelle en général.

Etant donné la multitude des types de collections comprennant les chants découverts jusqu'à ce jour, la diversité des types de chants réunis en ces collections, la spécificité des échoï, ainsi que la spécificité des styles d'interprétation, nous estimons que la recherche peut être effectuée sur la base de plusieurs textes pilote (leur sélection a été réalisée en tenant compte de la fréquence de leur apparition) dont la circulation est poursuivie à travers des chants sur un intervalle qui va du XIIIe au XIXe siècle.

On a essayé de donner une définition du processus générateur de la musique par un système d'analyse qui établit les niveaux auxquels se manifeste la relation texte-formules mélodiques et rythmiques, à savoir :

— le *niveau sémantique* : y sont décrits les rapports entre le contenu sémantique du texte et la structure des formules mélodiques et rythmiques, sur la base de la polarité expansive-dépressive ;

— le *niveau syntaxique* (avec ses deux sous-niveaux : la syntaxe de la proposition et la syntaxe de la phrase) : sont décrits les rapports entre la variation du contexte où se trouvent les structures syntaxiques et la position des formules mélodiques et rythmiques (initiales, médianes ou finales), sur des bases pouvant être considérées comme permutables :

— le *niveau morphologique* : sont décrits les rapports entre la fonction morphologique des éléments du texte et les hypostases originaires ou bien variées des formules mélodiques et rythmiques (et particulièrement le rapport entre la flexion des éléments du texte et les directions de variation des formules mélodiques et rythmiques) ;

— le *niveau formantique*, phonétiques : sont décrits les rapports entre les zones de fréquence formantiques spécifiques aux langues dans lesquelles sont écrits les chants (grec, paléoslave et roumain) et les zones des hauteurs utilisées dans la composition des formules mélodiques et rythmiques.

Une vision systémique nous a permis d'effectuer une recherche croisée texte formules ⇄ mélodiques et rythmiques, basée sur l'investigation de type statistique des éléments spécifiques plus haut décrits.

En déterminant les types des relations texte-formules mélodiques et rythmiques nous avons eu en vue le plan diachronique, synchronique et synchronique-diachronique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ISTORIOGRAFIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

(M. GR. POSLUȘNICU, C. BOBULESCU, G. ONCIUL)

de ELENA ZOTTOVICEANU

Evoluția gîndirii muzicale românești care a dus la cristalizarea unui concept de istorie a muzicii se produce în prima jumătate a secolului al XX-lea din confluența a două filoane : istoriografia generală românească contemporană și reorientarea muzicologiei europene spre o viziune istorică.

În istoriografia generală tînăra disciplină găsea un model constituit, cu o doctrină și o metodologie specifică ce se aplica unui cîmp de fenomene comun : trecutul poporului nostru și al vieții sale spirituale. După ce, cu Hasdeu, ultimele ecouri ale istoriografiei romantice se stinseseră, noua orientare a « școlii critice » aducea o viziune pozitivistă, predominant critică (așa cum o arată și numele), deschisă spre o largă orientare europeană și susținută de un înalt profesionalism ; Nicolae Iorga, în primul rînd, cu uriașa lui personalitate, Ion Bogdan, Dimitrie Onciul, Vasile Pârvan, C. Giurescu inaugurau cu scrierile lor era istoriografiei științifice.

La rîndul ei, muzicologia apuseană, sub influența ideii hegeliene a organicității dezvoltării artelor ca expresie a unei societăți, înregistra o nouă orientare și istoria muzicii tindea să nu mai fie o simplă cronică a oamenilor și evenimentelor ci să surprindă viața artei sunetelor ca pe un organism în evoluție, creîndu-se pe sine, dezvoltîndu-se și transformîndu-se în virtutea numeroaselor sale conexiuni. Din ce în ce mai clar se adîncește orientarea, inaugurată de Ambros, a integrării muzicii într-un orizont larg cultural, într-o optică mai generoasă. Din ce în ce mai clar, se vădește insuficiența istoriei axate doar pe cîteva mari figuri, în defavoarea unor grupuri și indivizi de mai mică importanță dar care au pregătit momentele de culminație și fără de care acestea nu ar fi putut exista. Ideea fusese formulată încă din 1916 de O. G. Sonneck care vorbind despre istoria muzicii americane spunea că « are configurația unei cîmpii fără piscuri înalte, dar nu este deloc neinteresantă sau lipsită de valoare pentru cercetătorul american, dacă este abordată într-un spirit adecvat și dintr-un unghi adecvat »[1]. Observația este valabilă și pentru alte istorii muzicale : cîmpiile fuseseră neglijate în favoarea piscurilor, cultul geniilor a predominat și, în căutarea exclusivă a capodoperei, multe faze interesante ale istoriei vieții muzicale au fost desconsiderate. Această schimbare de optică asupra sferelor de interes ale cercetării se datorește unei serii întregi de factori. Unul dintre factorii principali este intensificarea punctului de vedere național și în consecință apariția istoriilor muzicale naționale.

În această configurație se înscriu și începuturile istoriografiei noastre muzicale. Istoria muzicii a început să intre în preocupările unor amatori eruditi și chiar a unor profesioniști ai scrisului

[1] Apud. Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History. A study of general Histories of Music*, New York, 1962, p. 170.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 79–85, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzical — Eusebie Mandicevschi, Titus Cerne sau T. T. Burada — încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea; aproape toate tipurile de scrieri muzicologice fuseseră abordate, de la cărticica de popularizare (Ioanne Petrescu-Petruș) la ediția critică (Mandicevschi), de la lexicografie (Titus Cerne) la încercarea de sinteză (T. T. Burada). Existase în punctul de plecare un decalaj în timp, deloc neglijabil, față de istoriografia muzicală apuseană — ale cărei începuturi se situează în secolul al XVII-lea — dar el a fost recuperat într-un ritm rapid. Acest debut se înscria sub semnul romantismului; conștiința acută a prezentului, concentrarea asupra muzicii românești, întrepătrunderea dintre tematica de istorie muzicală și cea general culturală sau folclorică, atitudinea erudită de revelare a documentelor concrete — care, e drept, lăsa puțin loc interpretării — sînt trăsăturile caracteristice operei lui T. T. Burada, creație spirituală tipică pentru istoriografia romantică. Dar oricît de valoroase sînt contribuțiile sale, constituirea istoriografiei muzicale în disciplină autonomă presupunea înainte de toate adecvarea la un model — istoriografia generală — și consolidarea unei mentalități muzicale moderne care să o facă necesară ca instrument de cunoaștere, de judecată valorică. Momentul acesta de convergență între subiect și obiect s-a configurat după primul război mondial, cînd generalizarea rețelei instituționale (conservatoare, reviste, Societatea compozitorilor etc.) a accentuat procesul specializării; istoria muzicii va deveni o disciplină de sine stătătoare.

Sub influența crescîndă a istoriografiei generale și a principiilor preconizate de « școala critică » și mai apoi de « școala nouă » ce grupaseră marile forțe ale istoriografiei românești (din generația interbelică trebuie citat P. P. Panaitescu, Constantin C. Giurescu, G. I. Brătianu, Ioan Lupaș etc.), imperativul scrisului științific se conturează ca o primă treaptă de evoluție ce se cere cucerită. Amatorul entuziast este depășit și în mare măsură înlocuit de specialistul de înaltă calificare (Breazul, Brăiloiu, Onciul); încep să fie elaborate contribuții realizate (cel puțin în intenție) cu minuție filologică; sînt preferate temele circumscrise (studii bibliografice, monografii regionale de instituții etc.) se abordează — timid — probleme stilistice, se schițează sinteze ale istoriei muzicii universale (în general cu scopuri didactice) și, ceea ce este mai important, sinteze ale muzicii românești.

Continuînd preocupările lui Burada, cîțiva cercetători ca Bobulescu, Onciul, ocazional Marțian Negrea sau George Simonis și, în forma cea mai savant elaborată, George Breazul se adresează mărturiilor muzicale privitoare la trecutul îndepărtat.

Prioritatea care a hotărît ierarhia studiilor de istorie a fost înainte de toate necesitatea cercetării faptelor, urmînd să vină apoi și studiul lor critic sau teoretic. Acestea sînt dealtfel și etapele mari pe care le parcurge istoriografia noastră muzicală în evoluția ei de aproape un secol. Pentru perioada interbelică, trăsătura principală rămîne efortul de obiectivare în descrierea faptelor și observația analitică asupra relațiilor dintre ele, adică sublinierea relațiilor logice. Cercetătorii se conformează acestor cerințe în primul rînd pentru că ele erau impuse de ideologia istorică dominantă în epocă și în al doilea rînd pentru că erau determinate de stadiul de dezvoltare al gîndirii estetice originale, aflate încă într-un proces de maturizare. Este suficient să ne referim la studiile despre lăutari ale lui Bobulescu sau la notațiile lingvistice ale lui Breazul ca să realizăm cît de profund ancorate în acel moment al evoluției muzicologiei sînt ele.

Principalul domeniu asupra căruia se apleacă cercetătorii este trecutul muzicii românești; ei își propun, cu mijloace diferite, să-i surprindă esența și să-i releve destinul specific. Nivelul la care se forează în adîncime este foarte diferit, de la broșura ocazională, descriptivă și stîngace în manevrarea datelor, pînă la marea sinteză care își propune să integreze evoluția muzicii în istoria civilizației românești. *Patrium Carmen* de George Breazul rămîne în acest sens un unicat, celelalte contribuții fiind în general mai modeste. Nici istoria muzicii universale nu este neglijată și cele cîteva istorii care revendică dreptul de a aduce o optică românească asupra domeniului sînt (cu excepția celei semnate de G. Onciul) foarte lăudabile încercări de reexpunere a unui material cunoscut, trăgîndu-și provenienta din sursă didactică.

Numeroase sînt contribuțiile la o temă cu caracter monografic — regional îndeobște — ca, de exemplu, *Muzica în Bucovina* de Liviu Rusu, *Suceava muzicală de altădată* de Rudolf Gassauer, *Viața muzicală în Ardeal după Unire* de Gherghel etc., care pun în circulație un material faptic inedit, unele cu oarecare rigoare științifică, altele mai diletantic, dar toate animate de aceeași rîvnă de a lumina fragmente dintr-o istorie ce se întrevede a fi un tot. Publicațiile sînt destul de numeroase chiar dacă, în general, de mică întindere. Sînt părticelele unui mozaic de mare suprafață, ce este adunat încetul cu încetul, deseori fără conștiința întregului. Despre un *corpus* doctrinar în afara

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

istoriei lui Onciul și a mult citatei lucrări a lui Breazul nu poate fi încă vorba; punctele de vedere sînt îndeobște episodice, nesistematice, dar se desprinde ideea că scrierea istorică trebuie să se întemeieze pe fapte concrete și pe cunoașterea exactă a datelor (uneori selectate încă în funcție de pitorescul și nu de însemnătatea lor). E aici reflexul unei gîndiri pozitiviste care se mai simte încă și în domeniul istoriei literare (G. Bogdan Duică de exemplu); căci istoriografia muzicală se află cu un pas în urma celei literare, devenită în perioada interbelică — prin forța unor personalități ca Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu — domeniul pilot în cultura românească.

Dar muzicologia înmănunchează și poziții și procedee operatorii ce se înscriu pe linia tendințelor celor mai noi în abordarea fenomenului muzical. Se remarcă îndeosebi tipul de cercetare în care obiectul studiului e sistemul dezvoltării muzicale ca principiu generator al unei infinități de opere, aplicat la muzica românească. Ideea e relevantă chiar în studiile de detaliu ce au în vedere un anumit moment din istoria muzicii noastre, fixare ce presupune, dacă nu chiar afirmă, apartenența lui la un proces evolutiv, la o dezvoltare organică. Izolată, dar nu absentă, este și direcția eseistică în care demersul nu este « metodic și strict codificat » ci purcede dintr-o viziune individualizată, uzînd de aptitudini speculative.

În acest cadru se fixează creația istoriografică a celor trei autori de care ne-am propus să ne ocupăm. Ea este fără îndoială mai puțin impresionantă decît contribuția lui George Breazul, operă fundamentală a epocii, dar mai puțin cunoscută și deloc analizată, ca se propune curiozității cercetătorului prin diversitatea ei, prin felul în care oglindește mentalitatea muzicală a timpului, prin aportul ei la constituirea unei « ideologii muzicologice » românești izvorite din însăși materia istorică pe care o investighează.

M. Gr. Poslușnicu și Constantin Bobulescu fac parte dintr-o direcție de cercetare comună, deși tipologic sînt îndeajuns de diferiți, direcție ce reprezintă de fapt fundamentul oricărei istoriografii moderne în procesul de acumulare al experienței, situîndu-se într-o ipostază de tip preponderent « istorist ». George Onciul se deosebește de cei doi atît prin materia abordată — istoria muzicii universale — cît și prin metoda, pe care am numi-o nu foarte propriu eseistică; nu e vorba de eseu în sensul strict ci de o atitudine liberă față de materialul muzical, de apelul la intuiția critică și speculația estetică, de capacitatea de a se detașa de datele concrete și de a le survola într-o optică preponderent teoretică.

Istoria muzicei la români de M. Gr. Poslușnicu [2] este prima încercare de sinteză asupra dezvoltării muzicii noastre și în aceasta constă meritul ei principal. Necesitatea întreprinderii i s-a impus autorului prin raportarea la alte domenii ale civilizației românești « ramificată în toate direcțiile ei, politică, administrațiune, știință, literatură », domenii aflate deja în atenția cercetătorilor trecutului. « Despre muzică, despre arta cîntării la români, puțini, foarte puțini s-au interesat » [3], autorul are deci conștiința rămînerii în urmă a domeniului, a dificultăților pionieratului. Obiectivul propus este de a face cunoscute documentele pentru a demonstra valoarea trecutului nostru muzical în raport cu Occidentul, așa cum spune cu sfială: documentele sînt « o dovadă că potrivit vremii și gradului cultural al Occidentului într-o anumită măsură ne-am putut afirma și noi în drumul politic, cultural, literaro-artistic, pe care l-am parcurs de-a lungul vremurilor » [4]. Complexul provincialismului subminează certitudinile și tonul va fi aproape totdeauna reticent, timid; formulări prudente ca: « pe măsura timpurilor, împrejurărilor și mijloacelor », « într-o anumită măsură » abundă, atenuînd tăișul afirmațiilor.

Metoda de lucru este cea a corelării datelor extrase din documente și scrieri vechi și a expunerii lor într-o optică oarecum evoluționistă, așa cum anunța încă din prefață: « am adunat, am ales serii de date și făcînd corelația diferitelor epoci și evenimente de manifestare cultural-muzicală, le-am înlănțuit, dată cu dată » [5]. Relativizarea modestă apare aici în precizarea că deși cantitatea de informație este mare « se mai pot încă aduna multe știri de interes istoric național » [6]. Informațiile conținute sînt numeroase și unele dintre ele pînă azi neinfirmate.

Structura este însă derutantă pentru cititorul care caută o înlănțuire cauzală. Este o istorie în sensul uzului și funcției muzicii și nu a progresiei ei de la o treaptă la alta. Cartea nu se structu-

[2] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români*, București, 1928, 632 p.
[3] *Ibidem*, p. 3.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*, p. 3.
[6] *Ibidem*, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rează pe o idee clar conturată a evoluţiei decît parţial, cel mult în cadrul unui gen, şi nu urmăreşte succesiunea faptelor istorice ca un tot privit dintr-un singur punct, ca o imagine panoramică.

Simpla considerare a sumarului e suficientă pentru a sesiza caracterul polimorf al structurii, neîntîlnit în genere în tipul acesta de lucrări. Posluşnicu îşi organizează cele 9 părţi ale cărţii — închise în spaţii monografice — cînd pe criteriul opoziţiei laic-bisericesc (folosit curent în istoriografia apuseană), cînd pe criteriul geografic (şi el uzual), apoi în continuare trece la criteriul sistematic, dedicînd cîte o parte muzicii ostăşeşti, organologiei şi în fine lăutarilor — deci unei categorii profesionale. În ultimă instanţă, este o organizare, să zicem, enciclopedică (în mod curios confirmată de ordinea alfabetică a titlurilor de paragrafe din tabla de materii). Un accent marcat pe curiozităţi, legende şi pitoresc contrabalansează informaţii foarte utile, chiar dacă date într-o formă brută, neprelucrată.

Aria de cuprindere a cărţii merge în timp cam de prin secolul al XVI-lea pînă în contemporaneitate.

Periodizarea, implicită în tratarea materialului şi nu declarată, divizează timpul istoric în perioada veche (pînă în secolul al XVIII-lea) şi « Renaştere », începînd cu secolul al XIX-lea. După metoda bio-bibliografică, biografiile sînt înşirate în ordine mai mult sau mai puţin cronologică, dar desele reveniri în timp, separarea compartimentelor, duc la concluzia că Posluşnicu urmărea mai puţin reliefarea creşterii progresive a muzicii româneşti, cît o contrapunere a noului faţă de vechi. De fapt, dihotomia vechi-nou este una dintre temele cele mai discutate în istoria muzicii. Esenţa dezbaterii stă în conotaţia ideilor de vechi/nou ca raport de inferioritate/superioritate pe care istoriografia romantică şi apoi pozitivistă o rezolvau într-un singur sens.

Tributar viziunii romantice asupra rolului personalităţii în istorie, Posluşnicu grupează în general ştirile, evenimentele, în funcţie de cei implicaţi; opera îi apare ca o proiecţie a biografiei, de aceea insistă cu minuţiozitate asupra unei multitudini de date mărunte. Interesant este că se opreşte nu numai la personalităţile marcante, ci urmăreşte să dea o imagine cît mai completă a peisajului muzical, conferind un loc tuturor celor care au contribuit într-un fel la propăşirea artei româneşti — asemeni celebrului dicţionar al lui Fétis, care primul a rupt cu tradiţia limitării doar la vîrfurile componistice. Se prea poate ca Posluşnicu să fi cunoscut opera lui Fétis, în tot cazul sursele sale din muzicologia internaţională sînt foarte restrînse : Riemann e singurul citat cu *Lexiconul* său. Totuşi autorul are o bună informaţie lexicografică, chiar pentru nume de circulaţie restrînsă. Bogăţia de date provine exclusiv din surse româneşti foarte diverse, mergînd de la documentul de arhivă la sinteza istorică vastă, dar în general este vorba de o informaţie la a doua mînă, nu primară. Sînt consemnate cu grijă şi informaţii orale, pentru epoca modernă îndeosebi.

Estetica sa, aşa cum se desprinde din paginile dense de ştiri concrete dar sărace în consideraţii personale, este integral tributară unei prelungiri subţiate a mentalităţii romantice. Ideea de popularitate în formula « ariile sale trăiesc şi vor trăi, le fredonăm mereu »[7]; idealul unei muzici de blîndă eufonie « dulce, caldă »; ideea consumării vitale a artistului în operă (Flechtenmacher « şi-a scris parcă bucăţile cu sîngele său »[8]). Tot în această lumină se situează şi relaţia muzicii culte cu cea populară, prima fiind o imitaţie a celei de a doua (« a imita genul popular » este ţelul creatorului) după cum reiese din caracterizările făcute. Iar ce înţelege prin « genul popular » se vede din capitolul dedicat lăutarilor — cei pe care-i consideră adevăraţii purtători ai folclorului. Poziţia este anacronică într-o epocă în care problemele autenticităţii folclorului erau mult discutate şi în parte clarificate (să nu uităm că sîntem în 1928); o altă ciudăţenie este ignorarea lui George Enescu, menţionat doar în treacăt, la capitolul despre activitatea simfonică, fără vreo referire la opera sa. Aceste două ultime elemente sînt suficiente pentru a putea întregi o imagine asupra lucrării lui Posluşnicu, neîndoielnic întoarsă spre trecut atît prin poziţia axiologică cît şi prin metodă. Ea este o ultimă reverberaţie a unei istoriografii romantice; dar deşi privită într-un context mai larg poate părea anacronică, este o operă meritorie prin efortul de acumulare, de deşelenire, fiind o primă sinteză de istorie a muzicii naţionale, şi ocupînd ca atare un loc deosebit în evoluţia muzicologiei noastre.

Din activitatea de cercetător al istoriei muzicii româneşti — vast răspîndită în diverse publicaţii — mai trebuie menţionate cele două broşuri monografice dedicate lui Ciprian Porumbescu[9]

[7] *Ibidem*, p. 289.
[8] *Ibidem*.

[9] *Ciprian Porumbescu. Viaţa şi opera sa muzicală*, Bucureşti, 1926, 95 p. (Din trecutul muzical al românilor).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și Gavriil Musicescu[10], biografii romanțate (mai ales prima, subiectul pretîndu-se mai bine). Convins de însemnătatea mediului « prielnic de dezvoltare și progres », autorul acordă acestui factor o oarecare pondere, într-o viziune poate mai marcat deterministă decît în alte lucrări contemporane.

Contribuțiile lui C. Bobulescu, deși limitate la detaliu, merită o atenție deosebită pentru metoda științifică pe care o inaugurează. Cu modestie, fără declarații fracasante, autorul urmărește meticulos mențiunile despre lăutari din izvoarele istoriei naționale[11]. Sînt urmărite diverse aspecte legate de existența socială a lăutarilor — și iată o primă cercetare sociologică asupra unei ramuri a profesiunii muzicale. Îndemnul scrierii cărții este sentimental, rigoarea și severitatea cercetării sînt însă tributare unui spirit autentic științific. Tema este reluată în 1939[12], deschizînd o poartă către o metodologie de un spirit foarte larg. Documentul plastic, necunoscut muzicologiei secolului al XIX-lea în general, intrase în istoriografia muzicală prin Ambros și apoi prin Emil Naumann care l-au introdus ca argument în cercetarea artei muzicale; asemenea studii duseseră uneori la revizuirea totală a unor teze acceptate; ca, de exemplu, în cazul caracterului integral *a capella* al muzicii renascentiste, infirmat de rezultatele cercetărilor iconografice.

Studiul lui Bobulescu ilustrează o temă bogată în deschideri (organologie, condiția lăutarilor, istoria dansului, influențe orientale etc.) încă necercetate în vremea aceea; prin acurateța metodei ca și prin rezultate, el inaugurează o metodologie și o zonă de cercetare ce nici pînă azi nu și-au epuizat interesul.

G. Onciul se îndreaptă înspre o altă tematică, aceea a istoriei muzicii universale, din dorința « de a micșora puțin golul simțitor din literatura noastră teoretică »; deci pentru a răspunde imperativelor culturale ale momentului. Este convins totodată de funcția formativă a cunoașterii istoriei, căci studiul trecutului, « prin metoda istoriei critice analitice », este o condiție pentru înțelegerea și pentru cristalizarea unei concepții motivate asupra viitorului. Se adresează deci în primul rînd tineretului studios dar și iubitorilor de muzică ce simt nevoia unei lucrări românești de acest tip. Spune în *Prefața* primului volum al *Istoriei muzicii*[13] că o asemenea operă merită denumirea de « teoretică » în măsura în care meditația asupra faptelor istorice, speculația și reflecția personală justifică o asemenea calificare. Onciul și-a constituit o concepție proprie asupra istoriei; el depășește stadiul simplei consemnări, încercînd să străbată dincolo de aparența faptelor, construind ipoteze, aducînd comentarii proprii, făcînd permanente trimiteri spre prezent.

Problema care-l preocupă intens și pe care o reia (în afara locului ei cronologic) într-o viziune revizuită în volumul al II-lea este aceea a originii și esenței muzicii. Desigur, astăzi, cînd sîntem stăpîniți de cultul exactității științifice, asemenea speculații despre zonele îndepărtate ale istoriei par superflue, dar să nu uităm că problema genezei muzicii a preocupat cu persistență generații întregi de cercetători. Reluînd teoria wagneriană a priorității apariției cîntului față de vorbire și a originei lui în exteriorizarea pasionată a simțurilor, Onciul pledează cu patimă pentru o poziție psihologistă. Concepția sa contopește într-o viziune personală elemente diferite: teza wagneriană a preponderenței cîntului față de vorbire, teza darwiniană a sublimării instinctului sexual, teza romantică a imitației după zgomotele naturii, teza lui Bücher despre ritmul muncii ca bază a dezvoltării muzicii etc. Operația de sintetizare într-o concepție unitară se susține — deși componentele sînt foarte disparate — îndeajuns de bine ca să o putem considera nu o simplă alăturare eclectică ci o interpretare originală. Este prima din muzicologia noastră asupra acestei etern controversate probleme. *Motto*-ul volumului I este « Întru început Cîntul a fost » — în sensul ideii că « înaintea cuvîntului, expresia deslușită a trebuințelor materiale și totodată elementul prim al graiului, omul produce sunetul nearticulat, expresia vagă a stării sufletești — începutul cîntecului »[14]. Poziția față de proce-

[10] *Din trecutul muzical al românilor. Gavriil Musicescu.* Viața și opera sa muzicală cu o prefață de C. N. Ifrim, București, 1925, 36 p.

[11] C. Bobulescu, *Lăutarii noștri. Din trecutul lor*, București, 1922, 182 p.

[12] C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, în *Muzica românească de azi*, București, 1939, 80 p.

[13] George Onciul, *Istoria muzicii*, vol. I., București, 1929, *Prefață*.

[14] *Ibidem*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sul secular al muzicii este evoluţionistă şi periodizarea este specifică. Ea este împărţită în triada: monodie, polifonie, armonie (chiar dacă perioadele sînt denumite altfel), foarte uzuală în secolul al XIX-lea, cu un scurt capitol introductiv dedicat preistoriei.

În volumul al II-lea, apărut la un interval de patru ani (1933), Onciul îşi revizuieşte în parte concepţiile, făcînd o cotitură spectaculoasă înspre interpretarea psihanalitică. Îşi intitulează ampla Introducere « Cu referiri la psihanaliză » şi reia în această lumină toate tezele sale mai vechi despre originile şi evoluţia muzicii. O « panoramare » asupra dezvoltării muzicii într-o viziune (faţă de trecut) simplificată, îl duce la concluzia că stadiul actual este suma tuturor mijloacelor « cu cari au fost vreodată exprimate muzical sentimentele, începînd cu sunetele nearticulate »[15]. Ele coexistă aşa cum în psihicul uman coexistă totalitatea experienţei acumulate.

Autorul urmăreşte etapele dezvoltării muzicii universale pînă la începutul secolului al XX-lea, cu o reală concepţie de sinteză şi cu ceea ce singur numeşte « spiritul unei istorii critice ».

Interesantă este partea referitoare la muzica românească. Din lipsă de material, după cum spune, face doar o trecere în revistă eseistică de ale cărei lacune e conştient. Porneşte de la muzica populară pe care o consideră purtătoarea unor urme « din toate etapele preistorice de dezvoltare psihică a unui popor cît şi a omenirii în genere »[16] şi trece prin muzica psaltică pe care o consideră importată şi străină de cerinţele spirituale ale poporului român, adaptarea producîndu-se abia după introducerea cîntării corale; în general, o taxează drept factor de regres. Periodizarea este forţată şi aduce în discuţie termeni neadecvaţi.

Cîţiva ani mai tîrziu, cînd va relua propunerea de periodizare[17], fundamentîndu-şi teoretic concepţia evoluţionistă asupra istoriei care merge « nesimţitor progresiv de la simplu la complicat », va argumenta aplicarea la istoria muzicii româneşti a epocilor tradiţional stabilite, dar cu mari decalaje în timp: antichitatea durează pînă în secolul al XVIII-lea, pentru că muzica românească nu cunoaşte polifonia şi nici « arta pură », fiind supusă funcţiei cultice; evul mediu începe cu Anton Pann, deoarece abia din acel moment se conturează caracteristicile proprii perioadei: revizuirea muzicii bisericeşti, reîntoarcerea la cîntecul popular şi importul de muzică laică; evul nou — secolul XX — este momentul orientării spre cultura muzicală apuseană. Criteriile periodizării sînt deci intrinsece materiei muzicale, dar manevrarea lor şi categoriile propuse sînt, după cum se vede, contestabile.

În ceea ce priveşte esenţa muzicii româneşti, tezele sale sînt foarte contradictorii dar susţinute cu convingere şi combativitate. El afirmă influenţa slavă asupra cîntecului popular românesc ca fiind puternică şi modelatoare; modalismul, care i se pare străin de structura sa profundă, este atribuit influenţei orientale. Totodată însă el este primul muzicolog care afirmă importanţa cercetării preistorice pe baza mărturiilor indirecte şi a muzicii populare; el pune pentru prima oară problema fondului traco-getic al culturii muzicale româneşti, fond aparţinînd unei zone largi mediteraneene, văzînd în fuziunea dintre muzica dacă şi romană fundamentul universalităţii muzicii noastre pe care o raportează, ca o dovadă, la cîntarea gregoriană (de fapt la modalismul acesteia). De asemenea, afirmă cu pertinenţă relaţia strînsă dintre istoria muzicii şi istoria generală a poporului român.

Opera interbelică a lui G. Onciul, cu toate foarte discutabilele ei puncte de vedere, este o privire generală documentată, personală, uneori polemică şi pasionată, cu numeroase idei eronate dar cu intuiţii ce şi-au dovedit valabilitatea.

Contemporani cu George Breazul, dar precedîndu-i opera capitală, *Patrium Carmen* — sumă a ştiinţei muzicologice din acel timp — M. Gr. Poslușnicu, C. Bobulescu şi G. Onciul au făcut în lucrările lor o operă dificilă şi responsabilă de pionierat. Fiecare generaţie de istorici descoperă în trecut ceea ce caută în prezent, citesc deci trecutul cu ochii prezentului; generaţia de istoriografi ai muzicii din perioada interbelică încearcă să definească esenţa naţională a şcolii muzicale moderne ce se desăvîrşea sub privirile lor prin descoperirea rădăcinilor, prin reliefarea continuităţii culturii muzicale româneşti, a specificităţii evoluţiei ei. Modul de abordare, adecvarea metodei la materie, adîncimea şi pertinenţa investigaţiei, capacitatea de a valorifica sursele, puterea de sinteză

[15] *Ibidem*, vol. II, p. 14.
[16] *Ibidem*, p. 227.
[17] G. Onciul, *Îndreptar în studiul muzicii româneşti*, extras din *Revista pedagogică*, Cernăuţi, 1935, 16 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și imaginația creatoare sînt diferite, dar țelul este unic și rezultatele constituie — toate la un loc — o etapă hotărîtoare în dezvoltarea istoriografiei muzicale românești ca disciplină autonomă și teoretic constituită.

CONTRIBUTIONS À LA CONNAISSANCE DE L'HISTORIOGRAPHIE MUSICALE ROUMAINE DANS LA PÉRIODE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES (M. GR. POSLUȘNICU, C. BOBULESCU, G. ONCIUL)

RÉSUMÉ

Lorsque, avec T. T. Burada, se furent éteints les derniers échos de la pensée romantique, l'historiographie musicale roumaine entra dans une nouvelle étape, celle de l'entre-deux-guerres.

Les principales sources où elle puise et auxquelles elle s'intègre seront l'historographie générale roumaine et la musicologie européenne du temps. L'article nous présente trois des représentants les plus proéminents de cette étape — Gr. M. Posluşnicu, C. Bobulescu et G. Onciul — , dont la contribution à la cristallisation idéologique et méthodologique de l'historiographie musicale roumaine n'avait pas encore été étudiée. Ayant répondu aux impératifs culturels généraux, d'une part, et, de l'autre, à ceux spécifiquement musicaux, leurs ouvrages — même si discutables à certains points de vue — ont consolidé les assises sur lesquelles allait s'élaborer l'œuvre de George Breazul, qui sera le premier à situer les recherches d'histoire de la musique roumaine à un niveau d'incontestable maturité et de modernité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN MARE CINEAST UITAT: LUPU PICK

de OLTEEA VASILESCU

Cînd, acum o jumătate de secol, mai precis în dimineața zilei de 9 martie 1931, Lupu Pick a fost găsit mort în locuința sa de la Berlin, vestea a stîrnit lungi și variate ecouri în coloanele presei timpului. Colegii din breasla cinematografică deplîngeau stingerea brutală din viață a celui ce fusese președintele sindicatului lor, dar mai cu seamă regretau dispariția unui cineast de excepție, a unui autor de film în cel mai larg și mai autentic sens al cuvîntului.

Ancheta inițiată atunci n-a putut dezvălui misterele decesului (accident?, sinucidere?, asasinat prin otrăvire?) iar vălmășagul necruțător al vremii a șters treptat din mintea contemporanilor furați de evenimentele grave ce le-au marcat ireversibil existența (să nu uităm că anul 1933 a reprezentat un moment de grea răscruce nu numai pentru poporul german în general ci și pentru filmul german în particular, intrat, odată cu venirea lui Hitler la putere, într-un spațiu al propagandei servile în care nu se mai afla loc pentru adevărata artă) preocuparea de a le mai deslușì vreodată. Și parcă un destin potrivnic ar fi urmărit și dincolo de mormînt opera acestui realizator venit de pe meleagurile românești, cufundată treptat, dar sigur, într-un adînc con de umbră.

★

Căci, deși se afirmase ca actor, regizor, scenarist și producător în studiourile germane, Lupu Pick nu-și uitase nici o clipă obîrșia. Lotte Eisner în cunoscuta sa lucrare *L'Écran démoniaque*, precum și diverși autori de dicționare și enciclopedii consacrate artei a șaptea, l-au considerat dintotdeauna drept un «român lucrînd în Germania»[1], iar cineastul însuși nu pierdea nici o ocazie pentru a menționa același esențial amănunt în interviuri, declarații sau articole.

Născut la Iași la 23 decembrie 1885, ca fiu al Anei și al lui Simon Pick[2], viitorul realizator de filme descoperă relativ tîrziu cinematograful, la capătul unor lungi și obositoare «ucenicii», multe din îndeletnicirile sale de tinerețe avînd legături mai mult sau mai puțin vagi cu arta. După ce fusese în adolescență clovn și acrobat într-un circ ambulant ce peregrina prin orășelele din Moldova, Lupu Pick ajunge în cele din urmă în Germania, unde se pare că înainte de a deveni actor de teatru își va fi încercat norocul în medicină (după cîteva luni de studenție este nevoit să abandoneze studiile datorită dificultăților materiale) și apoi în comerț (funcționar la o bancă). Șansa de a lucra (mai întîi ca simplu figurant, iar ulterior încredințîndu-i-se unele roluri de o anume importanță) sub îndrumarea scenică a lui Otto Brahm și a lui Max Reinhardt, îi va modifica însă decisiv traiectoria vieții și a carierei.

★

[1] Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, 1965, p.126.

[2] Cf. copiei după extrasul nr. 1451 din 23 decembrie 1885, din registrul de stare civilă pentru nou născuți, aflat în păstrare la Arhivele Statului, filiala Iași.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 87–97, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Lupu Pick: portretul cineastului.

Stabilindu-se definitiv la Berlin, el debutează pe ecran în timpul războiului, într-un metraj mediu de trei acte, *Und wandern sollst du ruhelos*, turnat în septembrie 1915 de către regizorul, pe atunci foarte apreciat, Richard Oswald. Filmul, o adaptare liberă după E. T. A. Hoffmann și Edgar Allan Poe, îi avea în fruntea distribuției pe Tatjana Irrah și pe Erich-Kaiser-Titz. E de presupus că interpretarea actorului român s-a bucurat de succes pentru că în următoarele luni rolurile s-au succedat în lanț: *Auf der Alm, da gibt's ka Sünd* de Rudolf Biebrach (unde joacă pentru prima oară alături de celebra Henny Porten), *Schlemihl* de Richard Oswald, *Satan Opium* de Siegfried Dessauer. În această din urmă peliculă, al cărei subtitlu « oglindă a pasiunilor omenești », ne face să-i descifrăm fără dificultăți tematica, Lupu Pick apare pentru întîia dată ca protagonist.

★

Dealtfel, nu trebuie neglijat amănuntul că în cazul său, ca în atîtea alte cariere constituite în imprevizibilul domeniu al artelor spectacolului, factorii conjuncturali favorabili au fost cei ce au înlesnit afirmarea unui talent nativ incontestabil. Pentru că după 1914 cu producția germană de filme se produce un fenomen aparent paradoxal: în timp ce războiul va pricinui blocarea producției franceze și stagnarea relativă a celei italiene, principalele realizatoare europene de filme din acea vreme, în Germania în schimb, conflagrația mondială va genera un avînt fără precedent al industriei cinematografice [3]. Fenomenul își află totuși explicația în zona difuzării filmelor; atît timp cît închiderea granițelor limita importul numai la pelicule venite din Suedia și Danemarca, și acelea sever cenzurate, circuitul sălilor de cinema trebuia alimentat acum exclusiv cu realizări autohtone. Ca urmare, guvernul va sprijini cinematograful prin substanțiale fonduri alocate firmelor producătoare. Firește, interesul Reich-ului era în primul rînd acela de a intensifica prin intermediul ecranului acțiunile sale de propagandă, cinematografului revenindu-i în principal misiunea de a populariza inițiativele militare ale statului care declanșase cel dintîi război mondial, de a întreține credința într-o victorie facilă, care însă întîrzia să se arate.

În aceste condiții, pentru a susține documentarul de război, gen cultivat cu predilecție, în scopul precis de a populariza orice succes al armatei germane, filmul de ficțiune va fi invadat de drame patriotarde, de «melodrame, comedii și farse, inepții îndopate cu „moașe de război", drapele în vînt, oficialități, soldați simpli, sentimente nobile și spirit de cazarmă» [4]. Curînd se va fi dovedit însă că mult trîmbițatul « *Blitz-Krieg* » era o naivă iluzie, iar confruntările armate efective se concretizau din ce în ce mai mult ca o problemă de durată. Plictisit pînă la sațietate de spiritul cazon, cinematograful își reia cu o vizibilă satisfacție vechile sale teme, încercînd a oferi, pe cît posibil, o plăcută compensație unor spectatori ce căutau în filme, mai cu seamă, uitarea.

★

Într-un atare context, demersurile proaspătului cineast sosit de pe meleagurile moldovene vor dobîndi o rapidă consistență, iar anul 1916, al doilea al destul de scurtei sale cariere, va fi încă și mai bogat în înfăptuiri decît precedentul. Dată fiind situația economică și socială, filmele nemțești,

[3] Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, tome II, Paris, 1967, p. 307.

[4] Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco* (1918—1933), Milano, 1954, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în marea lor majoritate rod al eforturilor financiare depuse de producători independenți [5], își sporesc treptat numărul actelor, ajungînd acum la dimensiunile unor lung metraje; uneori, ca în cazul unor « drame criminale », cum este *Das unheimliche Haus*, regizată de același neobosit Richard Oswald (unde numele lui Lupu Pick se află înscris pe generic alături de cel al de pe atunci celebrului Werner Krauss) ele devin un fel de seriale cu două sau mai multe episoade. Tot împreună cu Werner Krauss (și cu nu mai puțin celebrul Emil Jannings), actorul român avea să se remarce în *Nächte des Grauens* filmul de debut al regizorului Arthur Robinson, viguroasă prefigurare a ceea ce, doar cîțiva ani mai tîrziu, se va numi « expresionismul halucinant ».

Puține sînt peliculele mute din deceniul al doilea ba chiar și din cel de-al treilea ce au rezistat asaltului necruțător al timpului, putînd să fie studiate astăzi în condiții acceptabile. Printre ele, lucru deosebit de îmbucurător, se află și cîteva dintre cele mai importante filme ale lui Lupu Pick. Ca, de pildă, aceste fragmente păstrate ca prin minune din *Hoffmanns Erzählungen* (regia : R. Oswald), unde tînărul actor român ne oferă în rolul lui Spalanzani, o probă de nedesmințită virtuozitate actoricească. Scund și subțire, înveșmîntat ilar, se remarcă cu precădere printr-o neobișnuită mobilitate a gesturilor și a mimicii, făcînd din proprietarul panopticumului o figură tragică și grotesă totodată; cu mișcări sacadate de marionetă, dar și cu gingășii profund umane, Lupu Pick « umple » ecranul în toate secvențele în care apare.

Dar poate cel mai însemnat cîștig al anului 1916 l-a reprezentat pentru el depășirea simplei condiții de actor. Artist de multilaterală vocație și de nedisimulată ambiție, Pick nu putea rămîne un simplu interpret, oricît de importante ar fi fost partiturile ce i se ofereau. Șansa de a se remarca și în alte compartimente ale sintezei filmice, i-a fost acordată tot de către Richard Oswald, realizatorul care-i înlesnise debutul actoricesc, urmărindu-i în continuare cu totală încredere evoluția. Convins pe deplin de calitățile ieșite din comun ale polivalentului artist venit din România, Oswald își investește cu curaj resursele financiare într-o « idee » a acestuia, după care înfăptuiește un film în două serii : *Es werde Licht*. Pe genericul primei serii, numele lui Pick figurează astfel de trei ori : coscenarist, semnatar al ideii de la care s-a pornit și interpret al unuia dintre rolurile principale [6].

★

Traiectoria ascendentă a unei cariere începute sub auspicii favorabile continuă firesc pe întreaga perioadă preexpresionistă. În 1917, un număr de noi pelicule vin să întregească, rînd pe rînd, filmografia actoricească a cineastului. Din mijlocul lor, se remarcă o ecranizare după Oscar Wilde *(Das Bildnis des Dorian Gray*, regia Richard Oswald), o alta după Alexandre Dumas *(Der Fall Dombrowska*, regia William Kahn), un « cineroman » detectiv *(Das Geheimnis der Briefmarke*, regia Georg Alexander), o comedie extrasă după libretul unei operete de Kálman *(Höhenluft*, regia Rudolf Biebrach), precum și alte titluri aparținînd unor genuri și orientări diverse [7].

1918 reprezintă un an de cotitură în evoluția creației lui Lupu Pick, momentul cheie în care aspirațiile sale de « autor total » dobîndesc o deplină acoperire. Intensele exerciții actoricești și scenariste din anii precedenți îl pregătiseră temeinic pentru îndeplinirea marii sale dorințe : accesul la regia de film. Un pachet compact de pelicule turnate una după alta îl confirmă acum ca pe un regizor pasionat și consecvent meseriei. Ca o consecință oarecum previzibilă, actoria devine din preocupare primordială o ocupație secundară, cineastul fiind total absorbit de problemele regiei, ale scenaristicii și (un alt important eveniment al anului și al întregii sale cariere) de cele ale producției.

★

[5] Îndeosebi în perioada premergătoare înființării, în noiembrie 1917, a cartelului U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft) ce unifica într-o singură societate principalele firme germane producătoare, inclusiv cea mai mare parte a circuitului de săli controlate de acestea, au existat o sumedenie de mici producători independenți. Ei erau, în majoritatea cazurilor, creatori de filme (actori, regizori, scenariști), care obținuseră notorietatea și succese financiare cu peliculele lor, ceea ce le permisese lansarea în producția de filme, activitate exercitată în paralel cu cea artistică. Alături de Henny Porten, Richard Oswald, Rudolf Meinert, William Kahn etc., în această categorie s-a inclus și Lupu Pick cu al său « Rex Film ».

[6] Nu este lipsit de importanță și amănuntul că în fruntea distribuției din *Es werde Licht*, film cu nuanțe educative destinat propagandei sanitare, se afla un alt actor român cu « cotă » la acea dată, despre care René Jeanne și Charles Ford afirmă că a făcut o carieră rapidă, « meteorică », în studiourile germane : Bernd Aldor (René Jeanne, Charles Ford, *Histoire du cinéma*, vol. II, Paris, 1952, p. 159).

[7] Dintre filmele acestui an foarte fertil al carierei lui Lupu Pick, se mai evidențiază și alte drame sentimentale, de război sau de coloratură exotică *(Der Weg ins Freie, Die Claudi vom Geiserof, Die Fremde)*, comedii *(Die zweite Frau)* ori filme polițiste *(Die schwarze Kugel)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Activitatea de producător a reprezentat pentru Lupu Pick — spre deosebire de atîția alți cineaști (îndeosebi actori) germani ai epocii care au profitat în situația tulbure generată de război de șansa rară de a putea deveni peste noapte titularii unor « case » și « firme » de producție efemere, pentru a dobîndi exclusiv avantajele materiale — *mijlocul* prin care a putut ajunge la regie și nu un scop în sine. Astfel s-a ivit propria sa reprezentanță, « Rex-Film » (unde, la început, l-a avut asociat și pe Gerhard Lamprecht) sub egida și în al cărui studio berlinez din Müllerstrasse (colț cu Sellerstrasse) își va înfăptui din 1918 majoritatea peliculelor [8].

Dublul debut ca producător și regizor a fost consfințit de un lung metraj în opt acte, *Mr. Wu*. Nu știm pe scenariul cui a lucrat Lupu Pick la acest film, de un melodramatism violent, străbătut de accente exotice, pe atunci foarte la modă ; este mai mult decît probabil, însă, că nu s-a folosit de scrierea cuiva ci de a sa proprie. Dacă din punct de vedere scenaristic Lupu Pick nu aduce nimic nou, fiind încă departe de esențializarea la care va ajunge în peliculele de tip « *Kammerspiel* », regizorul debutant în schimb dovedește o surprinzătoare maturitate estetică, o stăpînire profundă a secretelor meseriei, care-l situează dintr-odată în categoria realizatorilor de clasă. Această măiestrie se relevă nu atît în dramaturgia cinematografică propriu-zisă, filmul abundînd în inserturi (să fi lucrat, totuși, Pick după un scenariu ce nu-i aparținea ?) care, nu de puține ori, segmentează inoportun cursivitatea acțiunii, ci în elementele de scriitură filmică specifice, în modul precis, « artistic » de organizare a imaginilor în mișcare.

Ceea ce se remarcă în această operă cinematografică de debut este atenția acordată fiecărui detaliu, chiar aparent nesemnificativ. Desfășurat în proporție de peste 80% în interioare, filmul I se dovedește o adevărată producție « *Kammerspiel* » *avant la lettre*. Realizatorul posedă din plin simțul și știința încadraturilor și a compoziției, el cunoaște astfel nu numai efectele atît de apreciate în epocă, ale contrastelor de umbră și lumină, dar și, lucru extrem de rar, dacă nu de-a dreptul novator, intuiește foarte precis felul cum se face un montaj în cadru, cum se alcătuiește un plan secvență.

Episoadele de « petrecere » din *Mr. Wu* sînt adevărate modele în acest sens, regizorul apărînd ca un autentic precursor (să nu uităm că filmul a fost turnat în timpul războiului, în condiții materiale nu dintre cele mai înfloritoare) al performanțelor izbutite peste mai bine de două decenii de către Orson Welles. În sprijinul afirmației de mai sus vine, poate mai mult decît alte episoade, secvența balului din casa lady-ei Cambrock, pe care Pick o construiește riguros, în adîncime, împărțind cadrul în trei zone de acțiune cu funcții bine determinate. În prim plan, o conversație aprinsă între doi interlocutori acaparează interesul prin numeroasele inserturi explicative ; în planul al doilea (plan general), dansatorii se mișcă ritmic, cu gesturi și atitudini în măsură să sugereze, chiar în absența coloanei sonore, tonusul năvalnic ; în sfîrșit, în planul al treilea, orchestra, cu un solist violonist pe podium, întregește eficient și adecvat întreaga ambianță. Aceste planuri concomitente ale acțiunii sînt despărțite între ele prin procedeul « cadrului în cadru » ce va prolifera în multe filme expresioniste viitoare. Așezînd protagoniștii în fața ramei unei uși deschise prin care se vede perfect ce se petrece în cealaltă cameră și de aci într-o a treia încăpere, aparatul scrutează în profunzime, fără a impieta însă nici o clipă asupra cursului acțiunii.

Dacă mai adăugăm la gama procedeelor uzitate introducerea totdeauna oportună a flash-backurilor (însăși menționata secvență a balului își datorează existența unei asemenea modalități de exprimare, ca și conducerea fermă a actorilor (în frunte cu Karl Meinhardt în rolul titular) [9] ce practică un joc sobru, fără emfază și gesturi grandilocvente atît de răspîndite în multe din peliculele timpului, putem considera *Mr. Wu* nu ca pe un simplu film de debut ci ca pe o adevărată operă de referință în orice posibilă analiză a creației cineastului.

Mr. Wu nu este însă singurul opus important semnat de Lupu Pick în 1918. Prezentarea oficială a filmului *Der Weltspiegel*, a cărui dublă premieră (de presă, la 8 septembrie 1918) și de public (la 20 septembrie, în aceeași sală centrală berlineză « Tauentzien-palast ») ne face să credem

[8] « Rex-Film » a fost una dintre cele mai solide case de producție ale timpului, care și-a păstrat o relativă independență pînă tîrziu (1926) cînd incorporată fiind în U.F.A filmele sale apăreau sub emblema ambiguă « Rex-Film der U.F.A. ».

[9] Este cel puțin ciudat cum criticul Paul Davey, după ce pune sub semnul întrebării paternitatea lui Lupu Pick asupra filmului, înclinînd a i-l atribui lui Joe May (?), sfîrșește prin a remarca « jocul extraordinar de sobru » al lui Lupu Pick în rolul titular (!!!), uitînd că în genericul inserat în preambulul comentariului său admisese totuși că Mr. Wu era interpretat de Karl Meinhardt (*Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand*, 1912—1933 Bruxelles, 1969, p. 10).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că realizatorul însuşi îl considera drept o « piesă » importantă a propriei filmografii. În afara regiei şi a producţiei, el mai semnează la acest lung metraj (6 acte, 2 500 metri) şi scenariul (împreună cu Gerhard Lamprecht), interpret principal fiind acelaşi « meteoric »[10] compatriot Bernd Aldor pe care-l mai întîlnim în fruntea genericului şi în alte filme din 1918 ale lui Lupu Pick [2] — *Die Liebe des Van Royk, Die tolle Heirat von Laló, Die Rothenburger* —, în aceasta din urmă realizatorul atribuindu-şi (în sfîrşit !) cu modestie şi o mică partitură actoricească.

★

Dacă în *Mr. Wu*, Lupu Pick izbutise să facă o dovadă concludentă a înzestrării sale regizorale, aceasta nu însemna nicidecum că ambiţiile-i dintotdeauna îndrăzneţe de a se manifesta concomitent în principalele compartimente ale sintezei filmice, îi fuseseră satisfăcute pe deplin. « Autor total » înnăscut, el aştepta prilejul cel mai potrivit pentru a-şi putea ipostazia plenar talentul. Acest prilej a venit în sfîrşit în 1919, cînd Pick a socotit unul dintre scenariile pe care le alcătuise împreună cu Gerhard Lamprecht ca demn de a fi realizat şi totodată interpretat de el însuşi într-un film cu titulatură patetică : *Tötet nicht mehr! (Misericordia)*.

Acţiunea în sine are şi de astă dată prea puţină importanţă, deşi Pick şi Lamprecht caută să confere încărcătură şi adîncimi filozofice unei istorii în sine destul de melodramatice despre justiţia imanentă şi dreptul la viaţă al oricărui muritor, despre netemeinicia juridică a unor pedepse capitale şi autoputernicia dictonului « după faptă şi răsplată ». Destul de incert şi neunitar din punct de vedere stilistic, regizorul demonstrează totuşi în acest film al începuturilor, incontestabile calităţi pe linia reconstituirii ambianţelor în cheie realistă, fie ele interioare sau exterioare, a orientării jocului actoricesc pe un făgaş sobru, lipsit de adaosuri inutile, a preferării evidente a tonului simplu, intimist, « de cameră ». Sînt preludii la ceea ce se va constitui mai tîrziu în renumitul său „realism psihologic » de factură *Kammerspiel*, care va face o adevărată breşă în cîmpul contorsionatului cinematograf expresionist german. Deocamdată, preferinţele lui Lupu Pick se îndreaptă mai puţin spre exerciţiile de virtuozitate cu aparatul de filmat ; aflat vizibil într-o fază a tatonărilor stilistice, realizatorul a renunţat aproape total chiar şi la compoziţiile de tip « cadru în cadru », atît de gustate în *Mr. Wu*. Nu simte vreo atracţie deosebită nici pentru încărcătura barocă a decorurilor, nici pentru eclerajele savante, foarte apreciate de către alţi regizori ai timpului.

Film apărut în acelaşi an cu *Das Kabinett des Dr. Caligari* al lui Robert Wiene (1919), *Misericordia* de Lupu Pick vine parcă dintr-o cu totul altă lume, face parte dintr-un altfel de univers estetic. Lucrînd în plin curent expresionist, cineastul român se dovedeşte — dacă am dori să adoptăm formularea propusă de André Bazin — mai mult un « realizator care crede în realitate », decît unul « care crede în imagine »[11], ceea ce, în contextul istoric dat, echivalează cu o autentică performanţă. Mai multe episoade din *Misericordia* sprijină neechivoc afirmaţia : secvenţele de început ale filmului, acele şedinţe de sesizabilă fervoare politică a tinerilor revoluţionari, prezentate în montaj alternativ cu cadre înfăţişînd grilajele închisorii şi mulţimile tălăzuite în faţa porţilor, par desprinse dintr-un film de Pudovkin ; apoi aspectul cotidian, uneori de-a dreptul sărăcăcios al unora dintre ambianţele interioare sau exterioare ori precizia relaţiilor din lungul episod al *commediei dell'arte* cu Pierrot şi Colombina ne conving pe deplin asupra năzuinţelor estetice ale realizatorului. Chiar dacă unitatea stilistică a întregului mai suferă oarecare dereglări pe parcurs, chiar dacă teza (respectiv cea a inumanităţii condamnărilor la pedeapsa capitală) e susţinută uneori prea apăsat prin masive inserturi explicative, tot ceea ce urmează după prologul « anarhiştilor » se înscrie pe aceeaşi linie realistă, de coloratură mai mult sau mai puţin psihologică.

Rolul principal pe care şi l-a atribuit Lupu Pick este o compoziţie de factură deosebită, actorul trebuind să depună multă trudă nu numai pentru a face faţă rigorilor unui personaj ce apare la vîrste diferite ci şi imperfecţiunilor unui machiaj aproape inexistent. (Sau, poate, a preferat el în mod

[10] René Jeanne, Charles Ford, *op. cit.*, vol. II, Paris, 1952, p. 159.

[11] « Fără a ascunde caracterul relativ al unei simplificări critice la care trebuie să recurg datorită dimensiunilor impuse acestui studiu şi considerîndu-le mai puţin ca o realitate obiectivă decît ca o ipoteză de lucru, voi distinge în cinematograful dintre 1920 şi 1940 două mari tendinţe opuse : regizorii care cred în imagine şi cei care cred în realitate » (André Bazin, *Evoluţia limbajului cinematografic*, în *Ce este cinematograful?* Bucureşti, 1968, p. 30).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deliberat o grimă mai mult decît sumară?). Nefericitul violonist Paulsson, întruchipat de Pick, nu are însă nevoie de nici un fel de adaosuri pentru a deveni credibil; interpretul știe să-i insufle căldură umană și verosimilitate tipologică, din frînturi de gesturi, dintr-un mers molcom, bătrînesc care dezvăluie, poate mai mult decît orice altceva, clasa interpretului. Cu toate că nu este scutit de anumite imprecizii, *Misericordia* pregătește din plin terenul viitoarelor producții *Kammerspiel*[12]. De unul singur, fără sprijinul lui Carl Mayer, Pick înfăptuiește în *Tötet nicht mehr*! un film încărcat de «realism psihologic», epurat de orice «adevăr subiectiv», de natură imaginară, atît de drag peliculelor expresioniste, un film străin oricărei atmosfere de «magie» a clarobscurului, de exploatare gratuită a efectelor de umbre și lumini.

Sînt trăsături care s-au făcut simțite și în alte opere «de autor» din perioada 1918—1920, poate cea mai fructuoasă în întreaga creație a cineastului român: *Der Seelenkäfer*, *Kitsch*, *Marionetten der Leidenschaft*, *Mein Wille ist Gesetz*, *Der Dummkopf*, *Niemand weiss es*. De aceea putem afirma, convinși fiind că nu greșim prea mult, că încă înainte ca «Lupu Pick, român lucrînd în Germania să fi fost luat, cu toată rezistența opusă modei, de valurile Weltanschauung-ului german»[13], înainte deci ca revelatoarea întîlnire artistică cu Carl Mayer, scenaristul acelei autentice embleme a expresionismului cinematografic denumită *Das Kabinett des Dr. Caligari* să se fi produs, s-au făcut simțite încercările realizatorului, poate nu totdeauna suficient de concludente, dar în orice caz persistente, de a-și defini o concepție proprie, personală, de a-și face auzită «vocea» în mijlocul unui «ansamblu» cu glasuri de mare excepție.

Pentru că, sîntem aproape siguri că menționatul realism psihologic, așa cum a fost transpus pe peliculă de Lupu Pick, nu a constituit rodul unei apropieri întîmplătoare și, cu atît mai puțin, al unui spirit de frondă generat de rațiuni conjuncturale; creator autentic, în pofida unor aparențe

Fig. 2. — Cadru din filmul *Scherben* (1921).

[12] Un element cheie al distribuției, respectiv atribuirea principalului rol feminin din *Misericordia*, *Scherben* și *Sylvester* aceleași actrițe — Edith Posca —, exponentă tipică a *Kammerspiel*-ului, aduce un argument în plus asupra concepției estetice a realizatorului.

[13] Lotte Eisner, *op. cit.*, Paris, 1965, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau afirmații contrare [14], cineastul român a știut să-și afirme fără ostentație mesajul artistic și cultural într-o epocă saturată de « școli » și « curente » cinematografice, ceea ce-i face cu osebire prețioasă moștenirea lăsată.

În *Scherben* (1921), Carl Mayer i-a pus la dispoziție lui Lupu Pick un scenariu cu numai patru personaje, construit după toate canoanele clasice. În spațiul închis al unui canton îndepărtat se consumă, în intervalul doar cîtorva zile, drama fetei feroviarului seduse și abandonate de către un ferchеș inspector de cale ferată, venit în control. Reprezentante generice ale unor idei abstracte, personajele nu poartă nume, aidoma atitor alte precedente caractere ale dramaturgiei expresioniste. Tatăl — s-a spus — personifică aci noțiunea de obediență. Mama semnifică integritatea morală a familiei, Fiica e exponenta ideii de adolescență frustrată, în persoana Inspectorului se încarnează autoritatea abuzivă [15].

Meritul lui Pick consistă tocmai în faptul, aparent imposibil, de a fi conferit acestor « abstracțiuni » o dublă semnificație, realistă și simbolică totodată. Pentru că mișcîndu-se cu naturalețe în ambianțe « naturale » de o elaborată austeritate (o căsuță izolată într-un colț uitat de lume, cu odăițe strîmte și întunecoase, cu scări șubrede și cu o bucătărie sordidă), eroii lui Pick își depășesc simpla condiție de elemente ale unei drame aparent banale, devenind purtători ai unor motive cu valabilitate etern umană. Limbajul cinematografic este în *Scherben* de o discreție neostentativă, care ignoră, aidoma *Misericordiei*, ostentația plastică și contorsionismul filmelor expresioniste.

Dar lecția *Misericordiei* va fi dusă încă cu mult mai departe. Pick nu se mulțumește să filmeze ca acolo « liniștit », cu fulgurante tresăriri de dinamizare a discursului cinematografic, ci obține grație unor tăieturi simple de montaj, o progresie gradată și dramatică a evenimentelor prin utilizarea obsedantă a unor laitmotive vizuale : șine de cale ferată pustii filmate în prim plan, sîrme de telegraf vibrînd tăcut, roțile unui tren în mers, semafoare pîlpîind misterios în noapte, un ceas ale cărui ace vor parcă să cronometreze timpul dramei. Cea mai importantă cucerire pe plan formal stilistic din *Scherben* o reprezintă însă abolirea totală a inserturilor explicative. Rigoarea absolută a limbajului filmic, puținătatea personajelor, expresivitatea concentrată a gesturilor acestora (mai apăsate totuși pe alocuri, comparativ cu jocul sobru practicat în *Misericordia)* au făcut perfect inteligibil subiectul fără nici un ajutor din partea cuvintelor. Tatăl (Werner Krauss), Fiica (Edith Posca), Inspectorul (Paul Otto), Mama (Hermine Strassmann-Witt) evoluează în cadrul realist cu o anume lentoare, de natură a le conferi o încărcătură simbolică aparte.

În mod paradoxal, cu toată atmosfera intimistă « de cameră » a peliculei, cu toată preferința vădită a desfășurării acțiunii în interioare, natura joacă un rol esențial în economia întregului, se face simțită ca un participant efectiv al dramei. Fie că, prin înfățișarea sumbră și amenințătoare a peisajului hibernal, se manifestă ca un preludiu al evenimentelor tragice viitoare, fie că, din contra, se constituie într-un corolar al acestora, în cazul pădurii încremenite după viscol, pe care acarul o străbate trăgînd sania cu trupul neînsuflețit al soției, natura se dovedește o prezență vie, permanentă, în succesiunea întîmplărilor. Înseși șinele ce conferă titlul filmului se dovedesc un element « noncameral » de prim ordin ; ele dobîndesc, pe măsură ce drama avansează, un tot mai puternic caracter de laitmotiv vizual, travlinguri accelerate readucîndu-le mereu în fața ochilor spectatorilor.

Finalul filmului atestă, de asemenea, intenția autorului de a practica un *Kammerspiel* cu deschidere largă, cu o « bătaie » mult mai lungă decît ar părea la prima vedere. După ce l-a ucis pe Inspectorul seducător, Tatăl simte datoria morală să se predea, să facă cunoscută tuturor fapta sa. Va opri deci un tren de lux, în care — montajul alternant ni-l prezintă cu acuitate — oameni fără griji mănîncă, beau și se veselesc în vagonul restaurant. Pentru prima (și ultima) oară pe parcursul peliculei personajele se înmulțesc ; cadrul este invadat dintr-odată de oameni, de mulți oameni, eroii par a nu mai fi singuri cu tragedia lor. Dar vai, această mulțime tălăzuită brusc în pustietatea cantonului, acești feroviari coborîți parcă « *deux ex machina* » pe albul imaculat al zăpezii

[14] Astfel, dacă pentru René Jeanne și Charles Ford, Lupu Pick rămîne « una dintre personalitățile cele mai seducătoare, mai interesante și mai complexe ale cinematografului german » (R. Jeanne, Ch. Ford, *op. cit.*, p. 159), pentru Lotte Eisner, care nu ezită totuși să se aplece cu o anume înțelegere asupra filmelor sale de referință, cineastul a fost doar « un realizator pe deplin sincer, dar fără geniu » (L. Eisner, *op. cit.*, p. 135).

[15] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, București, 1975, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sînt atît de indiferenţi de soarta nefericitei familii. Tatăl se predă, dar Fiica, cauză şi unic supraviețuitor totodată a întregii drame rămîne, suflet stingher, să-şi depene (cum?) şi de aci încolo existenţa. Oare aceasta-i viitorul? — ne aruncă provocator singurul insert al peliculei, în timp ce ultimul cadru se stinge pe imaginea în prim plan a unei lăzi de gunoi. Final deschis, de esenţă modernă, cu o multitudine de sensuri posibile ...

★

Dacă cu *Scherben*, mărturisea Lupu Pick într-un interviu acordat unui ziarist de la *Cinémonde*, am declanşat « avalanşa filmelor psihologice », în *Sylvester* (1923) am încercat « să depăşesc psihologia, pentru a ajunge la metafizică »[16]. Ideea a fost reluată cu un plus de nuanţări în prefaţa pe care Pick a adăugat-o la scenariul la *Sylvester*, publicat de Carl Mayer în 1924: « Cînd am citit scenariul la *Sylvester*, am fost frapat de aspectul etern al motivelor şi am vrut să transmit spectatorilor sentimentele pe care le încercam la această lectură. Numai că, în timpul turnării, mi s-au deschis perspective noi şi mi-am dat seama că avem de a face cu un subiect etern şi vast precum lumea, magistral concentrat în evenimente ce se petreceau într-o singură oră (mai precis ultima oră a anului) care, în loc să fie folosită la reflecţie şi introspecţie nu e decît un prilej de veselie zgomotoasă »[17].

Ca şi în *Scherben*, în *Sylvester*, personajele nu au nume, manifestîndu-se ca entităţi abstracte ce evoluează într-o ambianţă concretă şi simbolică totodată. Un fragment din scenariul lui Mayer ne edifică asupra intenţiilor dramaturgului de a « creşte tensiunea forţelor şi a transforma individul într-o întruchipare a spiritului »[18].

« *În local*

Lumina creşte uşor.

Plan general: fum gros, înecăcios. Lumină tulbure.

Zăngăneala pianului.

Şi!

Pe cînd mereu intră noi clienţi pe uşă: aleargă chelnerii.

Prin zarva tuturor celor care rînd zgomotos şi se îmbată.

Şi!

La bar. Bărbatul. Munceşte. Pentru mulţi.

Şi!

Plan mai apropiat: După ce a terminat încă un rînd. Şi are o secundă pentru a se răcori: priveşte spre uşa din spate. Parcă în aşteptare.

Şi!

Acum!

Deodată. Mai face semn unui chelner. Apoi: Pleacă. Iute.

Spre spate »[19].

Sugestiile lui Mayer au fost reluate de Pick de o manieră proprie, ce dezvoltă sensuri şi înţelesuri noi cinematografului de tip Kammerspiel. Realizatorul român aspiră aci la o depăşire a realismului psihologic din *Scherben*, încercînd după propria-i declaraţie « să plăsmuiască un cadru simfonic — fundament şi fundal al destinului individual ales, contribuind astfel la transpunerea particularului în simbol optim pentru ideea-cheie »[20].

Această năzuinţă spre « etern », spre « imuabil » şi-a aflat rezolvarea filmică într-un metraj mediu (4 acte, 1 529 metri) în care cuceririle expresionismului şi ale *Kammerspiel*-ului riscă o tentativă de fuzionare cu rezultate interesante, chiar dacă nu lipsite pe alocuri de o anume, inerentă, ambiguitate. Păstînd ideea suprimării inserturilor, exploatată cu succes în *Scherben*, Pick optează în

[16] Citat după Lotte Elsner, *op. cit.*, p. 126.

[17] Carl Mayer, *Sylvester*, Potsdam, 1924, p. 7.

[18] *Ibidem.*

[19] *Ibidem.*

[20] Comentînd această propoziţiune a lui Lupu Pick din *Cuvîntul înainte*, adăugat scenariului lui Carl Mayer, Rudolf Kurtz remarcă contribuţia esenţială a realizatorului român în transpunerea filmică a dramaturgiei propusă de Mayer. « Constatînd că Mayer intenţionează să reprezinte *dinamica* unui fragment existenţial net conturat, Pick schimbă nuanţa, trecînd de la o atitudine constructivă la una interpretativă, fireşte ritmul rămîne esenţial, dar el se exprimă în relaţiile sufleteşti dintre personaje. Cele două universuri opuse se întîlnesc într-o fază — despre domnia mişcării şi domnia psihicului — atunci cînd Pick comentează intenţia filmului de a înfăţişa „veşnica alternanţă a luminii şi umbrei" în relaţiile afective dintre oameni » (Rudolf Kurtz, *Expresionismus und Film*, Berlin 1926, p. 47).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sylvester pentru o structură contrapunctică valorificînd la maximum contrastele (sociale, vizuale, de atmosferă). Astfel, filmul se derulează în trei spaţii deosebite, reliefate printr-un montaj al opoziţiilor : salonul cîrciumii, îmbîcsit de fum, în care se consumă drama Bărbatului sfîşiat de dragostea, morbidă aproape, ce i-o poartă cele două femei, soţia şi mama [21]; peste drum, luminat feeric, un restaurant de lux, unde se pătrunde printr-o masivă uşă turnantă, de o eleganţă somptuoasă, localul de petrecere al înaltei societăţi berlineze ; în sfîrşit, strada, loc metafizic predilect al cinematografului expresionist, pe care o vom regăsi în filme de Pabst şi Murnau, de Lang şi Joe May, strada cu firme luminoase sclipind în noapte, cu vitrine strălucitoare şi oameni umblînd cuprinşi de o exaltare frenetică, cu pieţe cufundate în obscuritate şi cu umbrele caselor pîndind parcă ameninţător.

Apar şi aci, ca şi în *Scherben*, laitmotivele vizuale cu obiecte simbol : soba din bucătărie, căruciorul copilului, un calendar, serpentine şi confeti şi, mai cu seamă, două fotografii de familie ce sugerează prin simpla apropiere conflictul dramei (într-una Fiul apare cu Mama, iar în cealaltă cu Soţia). Beneficiind pentru întîia oară de colaborarea unui operator de mare clasă, Guido Seeber, un virtuoz al cinematografului expresionist, Lupu Pick se lansează într-o adevărată campanie a mişcărilor de aparat, folosind un întreg arsenal de travelinguri şi panoramice. Personajele sale sînt « urmărite » (aşa cum o va face mai tîrziu F. W. Murnau în *Der letzte Mann*) permanent în timpul deplasărilor lor în cadru, aparatul se insinuează peste tot, scoţînd la iveală în prim plan detalii revelatoare ale oamenilor sau ale decorurilor. Întreaga imagine a filmului este alcătuită pe aceeaşi idee directoare a contrastelor, sesizabilă şi în montaj. O alternanţă meşteşugită a jocurilor de umbre şi de lumini se produce atît concomitent, la nivelul fiecărui cadru, cît şi succesiv, secvenţele avînd în ansamblul lor cîte o « culoare » proprie (salonul micului local, de pildă, e cufundat într-o cenuşie semiobscuritate, restaurantul bogătaşilor, din contră, e scăldat într-o lumină orbitoare, amplificată de nenumărate ferestre, oglinzi şi uşi de sticlă).

Următoarele înfăptuiri regizorale ale lui Lupu Pick nu se vor mai încadra în mod obligatoriu în tiparele *Kammerspiel*-ului. Aflat într-o permanentă căutare stilistică, într-o stare de continuă efervescenţă, creatoare, realizatorul nu se putea mulţumi, desigur, cu ancorarea definitivă în limitele, prea strîmte pentru el, ale unei singure orientări cinematografice, al cărei iniţiator fusese. Stăpîn deplin pe toate secretele meseriei Pick îşi putea permite, la mijlocul deceniului al treilea, practic orice. Ca de pildă, această glumă în cheie poliţistă numită *Die Panzergewölbe* (1926).

Imaginînd o hazoasă poveste detectivistă, proiectată pe fundal new-yorkez (Lupu Pick este şi coautor al scenariului împreună cu Curt J. Baum), regizorul utilizează dezinvolt întreg arsenalul genului, introducînd pe parcurs răpiri şi deconspirări, travestiuri şi urmăriri. Parodia se insinuează treptat şi sigur, realizatorul tratînd cu umor clişeele atît de bătute de confraţi. Pick dovedeşte în *Die Panzergewölbe* calităţi mai puţin evidenţiate în peliculele sale anterioare : simţul gagului şi al suspensului, ştiinţa de a ritma acţiunea, de a folosi eficient tempourile accelerate. Un imens hohot de rîs izbucneşte parcă în final din piepturile tuturor participanţilor la «dramă », cînd realizează că totul n-a fost decît un vis, un joc al unei imaginaţii prea pline. Actorii (Ernst Reicher, Aud Egede Niessen Siegfried Arno, Erich Kaiser-Titz) se integrează pe deplin *scherzando*-urilor regizorale, evoluînd cu o totală lipsă de încorsetare într-o vreme în care exhibiţiile expresioniste erau încă foarte apreciate.

Era probabil şi o tentativă de frondă, de apăsată « rezistenţă la modă » [22] a lui Pick în această savuroasă aventură pe terenul peripeţiilor criminale. Cu un an mai înainte (deci în 1925) realizatorul se dovedea încă în *Das Haus der Lüge*, ecranizare după *Raţa sălbatică* a lui Ibsen, pe deplin ataşat *Kammerspiel*-ului, atitudine sesizabilă în compoziţia cadrelor, în montaj, în jocul interiorizat al interpreţilor, în întreaga configuraţie a peliculei.

Desprinderea de trecut va fi poate şi mai netă, deşi poate mai puţin atrăgătoare, în *Napoleon aus St. Helena* (1929), film realizat în zorii izbînzii sonorului. Cu un Werner Krauss în rolul titular, cu Fritz Arno Wagner, operator expresionist de excepţie, la mînuirea camerei, Lupu Pick înfăptuieşte un film echilibrat, epurat de orice reziduuri, temeinic articulat din punct de vedere narativ dar, în acelaşi timp, lipsit evident de orice strălucire exterioară. Revelatoare în contextul ultimilor

[21] Cele trei personaje sînt interpretate de Eugen Klöpfer (Bărbatul), Edith Posca (Soţia) şi Frieda Richard (Mama).

[22] Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Lupu Pick în rolul Birjarului din filmul *Die letzte Droschke von Berlin* (1926).

ani ai carierei sale se arată însă unele din creațiile actoricești din rîndul cărora cel puțin două roluri de compoziție, cel al bătrînului birjar din *Die letzte Droschke von Berlin* (1926) și respectiv al maleficului diplomat japonez din *Spione* (Firtz Lang, 1928) rămîn adevărate piese de antologie ale cinematografului mut european.

Dacă în *Spione* contribuția lui Lupu Pick a fost neîndoios exclusiv actoricească, în privința filmului *Die letzte Droschke von Berlin* lucrurile nu mai sînt tot atît de clare. Atribuit de unii lui Carl Boese[23], de alții lui Carl Boese și Lupu Pick, mai există în unele cinemateci și o versiune pe genericul căreia numele lui Pick figurează atît ca regizor, cît și ca interpret [24]. Vizionarea tocmai a acestei versiuni, coroborată cu amănuntul, deloc neînsemnat, că *Die letzte Droschke von Berlin* a fost turnat de casa producătoare « Rex Film », condusă de Lupu Pick, ne determină să-l considerăm pe realizatorul român drept principalul autor al filmului. Îi recunoaștem dealtfel « semnătura » în multe « pagini » ale acestei creații înfăptuite în preziua erei sonore; în organizarea precisă, « *à la manière de* » a unor planuri-secvență în care se poate observa predilecția sa pentru sondarea în adîncime a spațiului cinematografic; în compoziția, minuțios studiată, a bătrînului birjar ale cărui gesturi și atitudini molcome ne amintesc pregnant de violonistul din *Misericordia*; în simplitatea voită (în care ecourile *Kammerspiel*-ului se lasă cu ușurință întrezărite) a unui discurs filmic încărcat de tandrețe nostalgică. Căci duioasa poveste a « ultimului birjar » ce-și vede fiul devenit șofer de taxi iar fiica căsătorită și ea cu un reprezentant al aceleași detestate meserii se derulează lin, cu momente de autentic lirism, sesizabile în dragostea dintre bătrîn și calul său, în patetica descriere a orașului sau în nuanțate descifrări ale resorturilor solitudinii umane [25].

★

Dispariția prematură și brutală a lui Lupu Pick a lipsit arta a șaptea de aportul unui creator de elită pe care nu ile probleme tehnice și artistice ridicate de sonor păreau să-l preocupe îndeaproape. Ultimul său film, *Gassenhauer* (1930) a fost totodată și primul său film sonor, în care încercase să discearnă posibilitățile asincronismului într-o manieră deosebită de cea propusă de maeștrii școlii sovietice. Revăzut la aproape cinci decenii de la premieră, acest opus final ne dezvăluie un realizator stăpîn pe uneltele sale, însă ușor obosit și năpădit de un anumit regret al trecutului, ce se observă în aproape fiecare cadru. Din punct de vedere al coloanei sonore, filmul demonstrează ușurința cu care cineastul român pătrunsese secretele noii modalități de exprimare. Cîntecul « celor patru vagabonzi » (versiunea franceză poartă chiar acest titlu) răsună ca un laitmotiv, introdus de fiecare dată

[23] Astfel, Gerhardt Lamprecht, în monumentala sa filmografie a producției mute germane, îi atribuie lui Carl Boese calitatea de regizor iar lui Leo Heller și Rudolf Strauss pe aceea de scenariști. (Gerhardt Lamprecht, *Deutsche Stummfilme*, 1903 - 1931, vol. V, p. 803), în timp ce R. Borde, F. Buache și F. Courtade îi consideră pe Lupu Pick și pe Carl Boese drept regizori, scenariul fiind scris de Carl Mayer (R. Borde, F. Buache, F. Courtade, *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, 1965, p. 71 -- 72.

[24] În versiunea franceză a filmului, pe generic se află înscris « realizare și interpretare : Lupu Pick ».

[25] « Toată forța filmului rezidă în descrierea atît de veridică a mediului mic burghez. Ajunge să ne gîndim numai la extraordinara petrece de nuntă. Sau la scena în care vizitiul transportă un client ce poartă cu sine un munte de cauciucuri. Descrierea solitudinii bătrînului vizitiu și scurta sa conversație cu bătrîna vînzătoare de ziare nu sînt numai tragice și emoționante ci și de înțeles pentru toți » (*Licht Bild-Bühne*, 1926).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fără ostentație, cu abilitate și cu imaginație. Banda sonoră conține șoapte și zgomote sugestive, care conferă la rîndul lor expresivitate și culoare imaginilor, fie celor sordide ale scării și încăperilor din casa de raport unde locuiesc « vagabonzii » și « muza » lor, Marie, fie ale străzii sau ale barului de noapte, locuri preferate de desfășurare a acțiunii multor pelicule germane ale timpului.

Actrița Simone Bourday, interpreta principală a versiunii franceze a acestui cîntec de lebădă, impresionată de personalitatea regizorului român, de capacitatea sa rară de intuiție a psihologiei celor pe care-i dirija, va declara revistei *Cinémonde*, la numai cîteva zile de la dispariția artistului : « Cu noi, toți componenții trupei franceze, Lupu Pick era încîntător. Înainte de a începe să turneze, el studia îndelung psihologia fiecăruia ; ne spunea că vrea să ne cunoască lipsurile pentru a le putea corecta pe parcurs. Și era adevărat. El știa să creeze o ambianță aparte. În fața sa nu mai eram eu însămi, ci doar o marionetă în mîinile unui maestru. O scenă prost jucată nu o repeta imediat, niciodată ; în schimb, o mima cu gesturi atît de expresive, încît reușea să-mi spună mult mai mult decît orice cuvinte »[26].

Cu tot prestigiul, cu toată binemeritata reputație dobîndită în timpul vieții, deceniile ce s-au scurs au așternut peste numele lui Lupu Pick, dacă nu uitarea completă, în orice caz un abur nu mai puțin întristător al unor amintiri destul de vagi și de circumstanțiale. Comentariile consacrate operei sale sînt extrem de puține comparativ cu cele dedicate altor contemporani, mai favorizați de posteritate, ca și de soarta proprie. Nici pînă astăzi nu s-a scris încă acea monografie la care valoarea categorică a moștenirii sale cinematografice i-ar fi dat dreptul să aspire. Și poate că una dintre cele mai urgente datorii ale filmologilor români ar fi tocmai să umple acest gol.

UN CINÉASTE OUBLIÉ : LUPU PICK

RÉSUMÉ

Dans l'étude *Un cinéaste oublié: Lupu Pick* l'auteur déchiffre quelques moments significatifs de la création d'un artiste polyvalent d'origine roumaine, s'arrêtant surtout sur son activité de metteur en scène. Sont ainsi analysés, successivement, des films tels que *Mr Wu*, *Misericordia*, *Scherben*, *Sylvester*, *Die letzte Droschke von Berlin*, *Gassenhauer* et d'autres, mettant en évidence les particularités stylistiques du réalisateur, les éléments de type « *Kammerspiel* » qui définissent avec une si grande prégnance son œuvre. Cependant, les rôles interprétés par l'acteur Lupu Pick ne sont pas non plus négligés, cette composante essentielle de sa personnalité étant également relevée sur le parcours de l'étude.

[26] *Cinémonde*, 19 martie 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COORDONATE ACTUALE ALE SPECTACOLULUI DE TEATRU

REFLECȚII DESPRE TEORIA ARTEI ACTORULUI

de ION TOBOȘARU

Teoria artei teatrale, la noi și în lume, se preocupă cu sporit interes, de fenomenul sau faptul teatral în trinitatea elementelor lui constitutive: dramă, creație scenică și receptare, ca și de mutațiile produse în interiorul lui, mutații determinate de modernitatea spiritualității timpului și implicit de mentalitatea, conștiința și concepțiile artistice în continuă prefacere, adaptare și readaptare. Lumea în teatru (reflectată) și teatrul în lume (receptat) solicită observații în legătură cu modificările produse în structura faptului teatral, echilibrul instabil dintre tradiție și inovație generînd o sumă de impurități care pot deregla mecanismul teatrului ca artă a comunicării, ca univers uman imaginat și realizat scenic. Noi forme spectaculare deschise, arhitectura sălilor de spectacol, interferența benefică a artelor, poezia spațiului scenic susceptibil de înnoire, apariția unor relații insolite în proporția volumelor și armonia culorilor, hemoragia luminii și a sunetului creează variate ipostaze spectaculare cu dominanța creației actoricești colective și individuale, sau în varii tentative regizorale, generînd astfel nebănuite valori stilistice teatrale provenite din convertirea teatralității în inspirate convenții.

Reflecțiile asupra artei teatrale, pasager stabile, se descumpănesc rapid în fața fenomenelor noi ce apar în creația scenică, uneori și în dramă, marchează momente de deprimare și complexe de desuetudine provincială, și evoluția lor impune efortul de racordare cu energiile creativității artistice debordante. Materia reflecției se mișcă mai greu decît cea a obiectului de studiu, viață și creație. Lumina teatrului inundă scena și deschide reflecției critice noi teritorii de explorat.

Au trecut în istorie ierarhizările elementelor ce compun faptul teatral în eterogenitatea lui. Primatul dramei sau al regiei sînt mistuite, demitizate. Întîiul despot sau componenta-regentă cedează prin generoasă capitulare. Solar, arta teatrului se înfățișează azi ca o iradiantă rocă ce oferă în egală măsură lumina literelor, a cuvîntului rostit și construit în imagine scenică de actor, a spectacolului construit de modelatorul-arhitect: regizorul. Faptul teatral se încheagă și se împlinește în eforturi reciproce. O existență, însă, în viața efemeră a spectacolului nu poate fi uitată: arta teatrului nu poate fi concepută în afara actorului, « căci actorul trebuie să pătrundă adînc nu numai în spiritul poetului și al rolului pe care-l joacă și să-și potrivească cu aceasta pe deplin propria sa individualitate în interior și în exterior, ci el trebuie în multe puncte și să întregească, să umple goluri, să găsească tranziții, recurgînd la propria sa creație, și în general el trebuie să limpezească prin jocul său opera poetului, scoțînd în lumină vie și prezentă toate intențiile secrete ale acestuia și făcînd să fie vizibile trăsăturile lui de maestru ce se găsesc la adîncime mai mare »[1].

[1] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. de D. D. Roșca, vol. II, București, 1966, p. 589.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 99–108, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În sfera teoriei artei actorului, a celui ce conservă clasicitatea culturii teatrale în arta spectacolului și descoperă valorile dramaturgiei contemporane în incandescența creației scenice, revitalizarea unor adevăruri se cere întreprinsă. Disjuncția între *interpretare* și *creație* reclamă noi sensuri. În relația existentă, în binomul lapidar enunțat, *interpretarea* nu poate fi omologată cu *creația*. În acest caz *interpretarea* pare a fi o zonă periferică, un substituent peiorativ al conceptului de *creație scenică*. Actorul imaginează un univers uman, colorează o lume, dă relief unui mediu nou plăsmuit, imaginea prinde contur și nu se suprapune cu cea a literaturii dramatice : actorul creează dimensiunile « lumii teatrale », o construiește pe măsura talentului, a imaginației, a fanteziei sale, o lume văzută, concepută, *creată*, o lume fictivă, originală și neconfundabilă cu temperamentul său, cu viziunea sa, cu concepțiile sale particulare despre viață în sens larg, o lume conformă cu specificitatea și convențiile artei scenice în care el se integrează ca timp istoric, spiritualitate națională, zonă geografică. Esența artei actorului, puterea creației sale, vraja operei stă în această capacitate a sa de a construi un alt univers, în posibilitatea de a evada din propria-i individualitate într-una necunoscută, modelată prin modificări de fizionomie, atitudine corporală, inflexiuni multiple ale vocii. În spiritul *creației scenice* și nu al *interpretării*, actorul exprimă sentimente și convingeri, își reprimă prin disciplină și izolare adevărata făptură, încadrînd-o cu virtuozitate în viața personajului și a lumii lui transfigurate scenic. Un loc important în acest proces îl are sentimentul adoptat în rol. Actorul rămîne el însuși, întrupînd, însă, situații, stări și sentimente prin harul disimulării și simulării concomitente. Adîncimea psihologică a creației actoricești, mărturisită în varii roluri, demonstrează dincolo de intuiție și spontaneitate *știința* de a însufleți credibil și autentic un rol în țesătura densă a limbajului scenic, aliind tehnica jocului cu arta sugestiei, proces osmotic în care transpare conștiința estetică, viziunea și atitudinea actorului, complexitatea unor imboldui, năzuințe și reverii fortificante pentru artă și viață. Poezia sentimentelor și luciditatea poeziei pulsează în actul creativ al actorului, în procesul creației sale, proces totodată afectiv și intelectiv, spontan și deliberat, generator de eroi și caractere, « personaje teatrale ».

Se accentuează tot mai mult în procesul creației rolul și ponderea reflecției, apelul la inteligență, spre a se demonstra cum hedonismul se menține prin puterea rațiunii, cum plăcerea se împletește, întru echilibru și armonie, cu sensuri morale și civice. Mecanismul psihologic al creației ca proces și al operei ca fruct al creativității artistice specializate nu poate fi înțeles în afara socialității artei, a influenței sale benefice în sfera receptării.

Imaginația și fantezia actorului se desăvîrșesc în formă artistică prin limbajul creației scenice, prin mijlocirea tehnicilor specifice arderilor emoționale și energiilor reflexive actoricești. Imaginația germinatoare reclamă actorului modalități de expresie variate. Expresivitatea limbajului scenic supus înnoirilor, grație uneori inventivității regizorale și scenografice, impune actorului antrenament fizic, corporal și vocal. Valorificarea limbajului literar-dramatic în proiecția artei scenice, cultivarea lui urbană și civilizatorie îl obligă pe actor la sesizarea atentă și nuanțată a liniilor intenționale ale personajului, echilibrat potențate scenic. Rosturile dezvăluite ale cuvîntului rostit și ascultat, descifrarea semnificațiilor sale înnobilează creația scenică și simultan cultura spectacolului. Exigențele limbii literare, în egală măsură, se impun a fi respectate în arta actorului.

În comunicarea scenică se decodifică limbajul literaturii dramatice, el codificîndu-se simultan în semnele specifice teatrului. Decodificarea convenției scenice se înfăptuiește la rîndul ei în procesul receptării. Așadar, opera dramatică se modifică în scenă prin remodelarea ei în valori spectaculare, modificîndu-se în același timp și prin procesul de asimilare a acestor valori spectaculare. Iar semnificațiile spectacolului se comunică în primul rînd prin arta vie a actorului, prin energiile sale reproducătoare de imagini pline de sens și semnificații. Modalitățile tehnice ale creației actoricești : gestul, mimica, atitudinea, expresia corporală și vocală alcătuiesc premisele limbajului scenic și ale expresivității. Dar premisele devin valori numai atunci cînd sînt subordonate unor idei.

Absolutizarea mijloacelor de expresie este păgubitoare și limitativă pentru dinamismul interior al actorului. Minimalizarea lor, însă, adumbrește imaginea scenică însuflețitoare și generatoare de semnificații și momente atitudinale. Unitatea dintre mijloacele de expresie și sensuri determină și structurează limbajul creației actoricești. Mijloacele de expresie au un caracter material și, modelate prin concepții și viziuni ce urmăresc construcția unei situații integrate într-o atitudine semnificativă, devin elemente ale limbajului scenic. Multiplicarea și mobilitatea mijloacelor de expresie și acomodarea actorului cu solicitările pe care ele le provoacă au dus la inventarea unui nou termen în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

estetica teatrului: actorul total. Atributul are în vedere adaptarea actorului la orice formă spectaculară. Experiențele teatrului, intrate în istorie, infirmă însă această categorie pe care poate chiar breasla actoricească o refuză. Delimitarea între actorul-total și cel ne-total trezește ilaritate. Actorul în oficierea sacerdoțiului său este total prin talent, cultură și concepție, vocație, prin sensibilitatea reproducătoare de forme, prin imaginația fructificată în arta construcției personajului creat, prin luciditatea și emoția exprimate în desăvîrșirea plăsmuirilor scenice. Tentativa unei clasificări elementar false prin elementaritatea gîndirii eșuează. Cu riscuri dincolo de o anumită limită, criteriile tipologic, stilistic, psihologic sau istoric ar putea, combinate, să stabilească contururile individualității actoricești. Oricînd și oriunde însă, operația creează reale dificultăți. Profilurile nu sînt pure, impuritățile exultă și devin viabile. Depunem eforturi să detectăm profilul unui actor și să-l introducem cu satisfacția descoperirii savante în aria comediei sau în cea a tragediei. Greșim, încercînd să « ghicim » sub semnul științei teatrului cu un instrumentar de chiromant.

Stilurile, în schimb, sînt mai sigure criterii de delimitare. Ele se configurează pe o experiență actoricească desfășurată în timp și croiesc tipologii de ordin istoric. Maturitatea artistică conduce la consolidarea personalității artistice, distincte și inconfundabile; apetența pentru anumiți dramaturgi și anumite roluri creează disponibilități pentru varii construcții scenice, al căror plan arhitectural pare să poarte sigiliul unui orfăurar medieval. Repetarea este însă aparentă și înșelătoare, la fel ca liniștea și neliniștea în jocul ciclic și ritmat al fluxului și refluxului mării. Criteriile stilului înnobilează cercetarea teoretică, în timp ce delimitările improvizate o stigmatizează.

Actorul creator de forme noi este totodată umanist și culturolog. Clasicitatea culturii teatrale, evocarea și conservarea ei, restituția ei « în stil », conferă putere de seducție și fascinație artei sale. Jucînd teatru, actorul conturează o lume revolută, intrată în crepuscul, racordîndu-o sensibilității contemporane. Cetăți și epoci, fresce barbare, popoare și mentalități, tablouri de gen, se reconstruiesc prin forța magnetică și magică a darurilor sale. Puterea sa e uriașă și efemeritatea creației sale îi sporește valoarea, devenită simbol. Înrîurirea operei sale, ce atinge conștiințe și inimi, dezvăluie nebănuite virtuți în procesul înnobilării umane. Modelator de conștiințe prin sinceritate și adevăr, actorul este un « magister vitae ». Clasicitatea culturii se comunică în opera sa și deopotrivă creația scenică luminează cultura frămîntatei epoci pe care el o scrutează. În constelația teatrului și în galaxia artelor spectacolului, actorul rămîne luceafărul ce seară de seară aprinde noi lumini strălucitoare în templul Thaliei. Sclipirea actorului pe scenă, seară de seară, capacitatea sa creativă manifestă, spontaneitatea și influența factorului tehnic de elaborare și deliberare — exprimă un proces emoțional și rațional, dinamic și delimitat de o multitudine de coordonate, un proces de creație specific artei sale, pînă la inconfundabil.

Mecanismul procesului de creație actoricească este dificil de demontat și cu atît mai oțios în generalizare. Căile de înfăptuire ale unui rol diferă în funcție de temperamentul, fantezia, experiența și intuiția actorului, diferă prin influența pe care o exercită asupra sa virtuțile cerebralității. Intuiția și cerebralitatea diversifică modalitățile de « intruchipare » și implicit liniile comune ale procesului de creație scenică. Raportul dintre generalizare și individualizare se statornicește în particularitățile creației dramatice. Fiecare rol creat de actor reprezintă o invenție ce poate corespunde unui model prototipal sau unuia construit prin conglomerarea unor particule observate stăruitor și extrase din variate medii umane. Individualizarea rolului implică reflectare și creație. Prin tipologii umane contemporane sau aproximate istoric, mediile sociale inspiră pe actor, iar rodul inspirației sale se fixează în portrete morale și fizice individuale, ce se diferențiază de modelele prototipale sau se confundă cu ele prin note biografice complementare. În prima situație actorul generalizează datele realității umane și exprimă un personaj inventat sub influența dramei, determinantă, și a observației. În cea de-a doua situație actorul inventează pe un model în care sînt cumulate datele ce l-au frămîntat în meditația asupra rolului. Indiferent de tipul generalizării, a selecției « matematice » sau a celei în care modelul prototipal se acomodează realității umane construite în scenă, invenția, plăsmuirea, configurarea, stilizarea sînt elemente determinante de valoare artistică.

Forța de individualizare a rolului, densa pastă în care este zugrăvit personajul măsoară talentul actorului, viziunea sa artistică, experiența scenică și orizontul, adîncimea și complexitatea spiritului său. Datele pe care însă le oferă personajele, tipurile și caracterele dramei clasice ridică alte aspecte ale generalizării în procesul creației scenice. În acest caz actorul imaginează o lume necunoscută lui în mod direct, inventă un univers uman, o societate revolută. Plăsmuirile actorului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în teatrul clasic sînt și devin posibile, sugestiile sale sînt și devin credibile, în măsura în care actorul pătrunde în zorii sau crepusculul epocilor istorice prin magnetica necesitate de cunoaștere a istoriei din unghiul pe care îl solicită opera și personajul creat. Generalizarea ca proces ce se configurează în tipuri individuale sub amprenta vocației, a aptitudinilor, a talentului, uneori a geniului, înseamnă activitate creativă, recunoscută direct sau indirect, mărturisită sau insinuată, în a cărei sferă senzorialitatea, afectivitatea și raționalitatea alcătuiesc o durabilă unitate iradiantă. Etapele procesului de creație în arta actorului se constituie prin variate momente marcate de inspirația, cunoașterea logică și emoțională a vieții, clarificarea și ordonarea ideilor ce vor da puls și viață rolului, întruchiparea personajului prin mijloace specifice și particulare ce sporesc expresivitatea artistică, modelînd tipul. Sînt treptele unui efort chinuitor, trepte al căror număr teoria îl presupune doar, iar creația îl măsoară în unități pe care numai cei ce cunosc secretul și taina sacerdoțiului scenic le pot cunoaște și traduce în limbaj comun.

Prin creația scenică, prin rostire, un simplu gest, o privire, stări, acțiuni, actorul descoperă și redescoperă o lume, transfigurează un univers literar și uman, identificîndu-se cu esența și miezul acestuia, construiește imaginînd, întruchipează creînd, întrupează metamorfozînd realitatea și topind-o simultan într-o nouă realitate ce poartă semnele celei dintîi, iar opera sa reprezintă fructul unei plăsmuiri palpabile într-un act dual a cărei credință o împărtășește personajul zidit în tehnica mijloacelor sale de construcție.

Creator de noi forme ale vieții, actorul, prin virtuțile intuiției, prin capacități senzorial-afective și intelectiv-raționale, durează o realitate umană artificială și ideală, hrănită de sensibilitatea sa proprie și de propriile sale idealuri, adîncită de forța pătrunzătoare a talentului. Lumea și mediul pe care actorul le imaginează alcătuiesc un fragment de istorie a vieții în imaginea panoramică a spectacolului, frescă a timpului încălzită de temporare și fugitive iluzii. Actorul prin arta sa descoperă continuu realitatea umană, regăsindu-l pe om în complexitatea înclinațiilor lui contradictorii. Sub acest raport actorul proiectează pe scenă un ideal, arta sa se coagulează în simboluri, înfățișînd pasiuni constructive sau deznădăjduite, devastatoare. Un rol important în ceea ce privește proiectul creației scenice îl are literatura dramatică, personajul, eroul, caracterul dramatic, partitura în fața căreia se află actorul. Experiența scenică clădită pe temelia talentului reclamă a fi raportată poeziei dramatice și se corelează cu ea. Opțiunea pentru operele dense în semnificații anulează astfel perspectiva unor eforturi sisifice. Cum teatrul se definește prin actor, integritatea creației scenice se manifestă prin risipa energiilor sale, prin arderea lor — momente contributive ce centrează clipa perisabilă a spectacolului.

Întreaga prezență scenică a actorului, ceea ce se vede și se aude, se intuiește de receptor și se înțelege, este și reprezintă o ficțiune consonantă cu problematica condiției umane, formează o variantă posibilă a personajului conturat de autor, poetul-dramatic. Printre elementele de «gramatică» ale artei actorului, unele condiționează cultura artistică și generală a spectacolului. Rostirea scenică, instrument propriu și principal al actorului are în acest sens o valoare deosebită. O însemnată contribuție, prin cultivarea limbii literare, îl situează astfel pe actor în rîndurile filologilor. Prin rostire, pronunție, accente de culoare, de vibrație, tensiune dramatică sau volubilitate scăpărătoare, actorul îmbogățește limba literară națională. Ortoepia, eleganța rostirii și a pronunției, logica gramaticală și artistică desăvîrșite anunță și denunță personalitatea actorului. Exprimarea scenică plină de nobleța și frumusețea cuvîntului rostit demonstrează coerența unei gîndiri ce traduce în acțiuni corecte faptele imaginate de dramaturg și animate de actor. Cultul actorului pentru limba literară vorbită și pusă în valoare pe scenă determină chiar unele particularități ale stilului său, individualitatea formată, originalitatea prezenței sale în arta teatrală a unei epoci. Aticismul, în sensul modern al termenului, reprezintă un deziderat și simultan un imperativ pentru ascendența artei actorului. Școlile de artă scenică pe care le cercetează istoria spectacolului evidențiază pe marii interpreți și prin expresivitatea vocală, prin cultura rostirii cuvîntului și a pronunției sale, prin muzicalitatea replicii. Forța de sugestie a artei actorului, valoarea plastică a creației scenice, lumina și sunetul, vraja spectacolului — nu pot fi concepute în afara unei impecabile rostiri, în afara limbii literare scenice. Farmecul, misterul, disponibilitatea și bucuria jocului sînt simțitor diminuate atunci cînd actorul se exprimă în marginală rostire, uzînd de accente periferice, joase, suburbane. Argumentele ce pledează pentru ideea «văd» și «aud» în teatru sînt convingătoare pînă la un punct; lor se cuvine a li se adăuga cele de ordin estetic ce

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sporesc calitatea artei scenice și pretind motivări de felul « cum văd » și « cum aud ». Limba literară scrisă și vorbită influențează limba creației scenice și, reciproc, limba creației teatrale influențează și poate îmbogăți modalitățile comunicării reflexive, denotative și conotative.

Elementele fonice, acurateța lor, rezonanța cuvîntului rostit, a limbii literare — adaugă virtuți ce amplifică penetranța elementelor vizuale, plastice. Imaginea scenică se rotunjește prin arta cuvîntului, cuvîntul sculptează sonor acțiunea, o comunică în semne și semnificații de superioară elevație spirituală. Importanța acordată cuvîntului și rostirii lui are în vedere, desigur, influența pe care o exercită teatrul asupra publicului larg. Un aspect al activizării publicului se conjugă cu influența limbii scenice ca model de comportament și exprimare cotidiană. Spectacolul reprezintă un ceremonial estetic în al cărui cerc ritual oficiază actorul ce se impune impunînd publicului prin înrîurire reciprocă. Valorificarea cuvîntului în arta scenică constituie un act de cultură, cultura actorului însuși reflectîndu-se în cuvînt și în magica sa forță de a colora universul uman în teatru. Semnificațiile cuvîntului și ale rostirii lui dilată și amplifică totodată convenția în spectacol, însuflețește lumea scenei prin valorile noționale și emotive, logice și sugestive ale acestui demiurg, actorul, care polarizează idei, sentimente și atitudini scenice, flatînd prin coparticipare publicul activizat. Măsura, echilibrul, muzicalitatea, armonia tonurilor în arta rostirii cuvîntului sînt aparent secretele actorului dezvăluite în funcție de jocurile sensibile ale seismografului ce anunță starea și spiritul « teatrosferei » spectacolului. Rolul marcant pe care îl are cuvîntul rostit și limba faptului teatral descurajează tentativele ce tind să mimeze spiritul modernității în teoria și practica creației scenice prin minimalizarea virtuților sale. Cuvîntul rostit în dialog sau monolog, în proză sau în vers se înscrie în sfera științei și a artei scenice. Suportînd vicisitudinile unor curente în artele spectacolului, curente care au contribuit la demonetizarea cuvîntului sau au adumbrit limba scenei ca instrument principal în procesul de înfăptuire a comunicării, el își păstrează bucuria și valoarea perenă. Cuvîntul și improvizația sînt legate prin specifice modalități. Modificările moderne privind interpretarea fenomenului teatral, în orice ierarhie, situează cuvîntul și limba vorbită în zona apropiată cordului scenic. Cordul scenic, ca expresie ambiguă, ce reclamă dreptul la vocabula : inimă. Prin cuvînt, în teatru, prin cuvîntul înfiorat de actor, asculți în imediată apropiere bătăile cadențate ale inimii : inima teatrului.

Preponderența *cuvîntului* în sfera sistemului de specifică comunicare în teatru nu reduce și nici nu minimalizează aportul celorlalte elemente ce compun imaginea scenică plămădită de actor. Corporalitatea actorului, gestica, mimica, expresivitatea mișcării sînt atribute intrinseci ale creației sale, care contribuie la săvîrșirea și desăvîrșirea spectacolului. Ca elemente ale limbajului scenic toate aceste manifestări atestă complexitatea procesului de creație în teatru. Corporalitatea și mișcarea sînt premisele metaforei în scenă și metafora se constituie ca atare sub influența decisivă a semnificațiilor ce guvernează opera-spectacol. Apelînd la corporalitate și mișcare, inspirate poate din artele de graniță sau confluență ce clatină edificiul autonom al teatrului, accentuăm notele contributive multiplu care concentrează substanța imaginii scenice. Tendințele utilizării abuzive a mișcării, a corporalității alcătuiesc iluziile « inovării », ale experimentului în teatru. Valorificarea lor impune măsură și oportunitate și reclamă, de asemenea, iscusită rimă cu virtuțile cuvîntului incandescent. Improvizația, alături de mișcare, este benefică doar atunci cînd deschiderile lor se integrează într-o viziune estetică de ansamblu și atunci cînd conjugarea lor sporește bogăția semnificațiilor într-o lectură scenică inedită, aptă să ofere imagini și convenții prin materialitatea cărora poetul dramatic trăiește. Altminteri, eforturile rămîn sterile și devin suspecte de gratuitate. Corporalitatea și mișcarea prind viață din viața lumii construite în scenă. Metaforele corporalității exprimă, înfățișează, semnifică. Mișcarea sugerează o acțiune, plastica sa simbolizează. Corporalitatea, mișcarea, gestul, alături de cuvînt, șoaptă, tăcere, trasează liniile ce conturează parțial stilul de joc al actorului. Acuta sa sensibilitate, capacitatea de a vizualiza creînd forme noi de viață în duală făptură, forța sa de a sugera dimensiuni reale într-un univers uman închipuit — fac din el, din simțirea și trupul lui, al actorului, ființa specioasă, adorată și ofensată, adulată și hulită, divină și laică, demiurgică și șarlatană, singulară și comună. Interpretăm creația actorului, azi, și statutul artei sale plecînd de la faptul că poezia adevărului frămîntă inteligența și sensibilitatea sa. Actorul vede în adevăr, ca valoare și fapt, perspectiva ce fortifică continuu opera sa de medieval meșteșugar viu. Meditația și obsesia legate de dilemele și stăruitoarele întrebări, cum adevărul vieții

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se exprimă în scenă, cum adevărul vieţii devine fapt artistic — îl însoţesc trist şi adînc neliniştitor, ca noaptea luna pe călător.

Rolul realizat de actor, opera sa ce pune în valoare sugestiv şi expresiv prin specificitatea limbajului scenic realitatea umană, spirituală, fizică şi naturală a operei dramatice, constituie o configuraţie individuală şi particulară cu un grad superior de generalizare a comportamentului uman. Construcţia singulară a personajului care pleacă de la eroul literar-damatic reprezintă un model posibil de creaţie ce poartă amprenta particularităţilor de expresie ale actorului, amprenta stilului său propriu. Multiplele variante contemporane sau cele ce au trecut în istoria spectacolului reflectă multitudinea formelor de manifestare ale personalităţii actoriceşti creatoare. Creaţia actorului, sensul şi semnificaţia ei, conţinutul artistic al personajului scenic se exprimă într-un limbaj de semne, fiind rezultatul unei « alcătuiri » în corpul căreia spiritualitatea tipului, a caracterului înfăţişat este zidită în elementele materiale şi tehnice ale artei lui, mereu reluate particularităţi de expresie cărora li se adaugă continuu amintirea plăsmuirilor originale, inedite, prilejuite de personajele sau erorii întruchipaţi în timp, prin experienţă.

Creaţia actorului este inovaţie, descoperire, invenţie ce amplifică superior calitativ tradiţia artei sale. Prin viziune, actorul în rol comunică intenţii; construcţia sa, compoziţia sa se înfăţişează, se lasă privită şi auzită spre a transfigura condiţia umană reală, ideală, proiectivă. Aşadar, orice rol adaugă combustiei emoţionale şi intelective energii noi ce ard în spaţiile intenţionalităţii. Lectura actorului valorifică personajul şi îl reflectă în variate planuri. Universul uman cristalizat în personaj se mărturiseşte a sta sub influenţa spiritului epocii, în atmosfera socio-culturală a timpului. Profunzimea rezonanţelor sale, percutanţa acestora îmbogăţesc finalitatea operei scenice. Rolul alcătuit din semne şi semnificări ce atestă individualitatea actorului, originalitatea creaţiei sale şi simultan expresivitatea personajului întrupat, reclamă modalităţi estetice noi în procesul de creaţie. Arta actorului surprinde în timp modificările sensibilităţii umane şi inventă varii mijloace de expresie care sporesc puterea de seducţie a creaţiei scenice.

Personajul scenic creat de actor intersectează planul naturii spirituale cu cel al substanţei materiale, închegînd în singularitatea, în unicitatea creaţiei simboluri şi metafore. Creaţia sa este deci unică şi se caracterizează prin unicitate. Opera actorului ca manifestare particulară sublimează în subtile formule conştiinţa umană şi conştiinţele omeneşti. Simbolul senzorial se aliază cu cel ideatic, devenind un reper stabil într-un univers tensionat de ideea socialului, idee ce propune o viziune a realităţii umane interpretate şi topite în imagini artistice. Rolul este propulsat de senzaţii rafinate prin idei. El exprimă virtual şi potenţial fizionomia morală şi spirituală a timpului imaginat. Caracterul ambiguu al creaţiei actorului constă în faptul că oferă receptării activizate multiple sensuri într-o unică viziune, procesuală. Personajul scenic, el însuşi « simbol », interoghează nelimitat pe cel dramatic, incremenit, enigmatic, sigilat de tăcerea Sfinxului. Din « ilimitarea simbolică » [2] a modelului dramatic actorul forţează o dimensiune, iscă o ipoteză concordantă cu propria-i conştiinţă integrată în conştiinţa colectivă, exprimînd şi colorînd în rol lumea prin timbrul sensibilităţii timpului, martor şi părtaş al neliniştilor sale dramatice. Libertatea şi spontaneitatea actorului, fulgerătoare, doar singure prizoniere ale « monstrului sacru — idee » sînt prilej de bucurie faustică creatorului. Structura eroului scenic se vădeşte a fi alcătuită din substanţa personajului literar-dramatic, substanţă supusă procesului de morfism pe care actorul, creatorul ficţiunii scenice, i-l imprimă, morfism care nu se manifestă doar prin modalităţi ideatice, ci şi prin modalităţile materiale proprii întruchipării în teatru. Construcţia rolului, a ficţiunii materiale în scenă are în vedere detalii concrete, aparent nesemnificative, dispersate, transparente, difuze, care devin însă major potenţiale în desăvîrşirea personajului scenic. Tipul creat în spectacol după modelul dramei se revelă prin mecanismul procesului creativ al actorului. Actorul configurează tipul după asemănarea autorului dramatic-părinte şi ajunge să fie personajul scenic viu. Paradoxal, paternitatea acestuia pare a fi mai puţin acuzată atunci cînd forţele creaţiei actoriceşti inspirate şi atinse de aripa talentului robust şi matur intră în scenă. Mari actori au rămas în istoria teatrului prin memorabile creaţii care îmbogăţeau sensurile personajelor imaginate de poetul dramatic, reputaţi dramaturgi au descoperit noi semnificaţii în structura eroilor ce populau opul dramatic prin contribuţia actorului,

[2] Tudor Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, 1961, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin disecția pe care acesta o întreprindea pătrunzător și iscusit, amplificînd datele de fond și sugerînd îndoieli fertilizatoare.

Dificilă ni se pare operația de a însuma însușirile actorului-creator și, în mod deosebit, de a le ierarhiza. Cert este însă faptul că abundența observațiilor și capacitatea percepției, aliate cu o sensibilitate acută, aptă să producă culoare, sînt manifestări obișnuite și obligatorii care îmbogățesc rolul. Sentimentul personajului scenic se exprimă prin intuiții și invenții provocate și axate de idei. Actorul înzestrat trăiește sentimentul eroului literar, filtrat prin convingeri și atitudini proprii, declanșatoare de stări și acțiuni fictive, imagini montate în construcții ideale. El înfățișează și reprezintă profilul personajului prin trăire ideatică, evitînd identificarea eroului cu experiența personală. « *Emploi* »-ul diminuează conținutul și adevărul personajului scenic, încorsetîndu-l și încremenindu-l pe actor în tiparele unor canoane stricte. Talentul presupune transfigurare și implicit puterea exprimării prin virtuțile expresivității, adîncite nu numai de sensibilitate, ci și de perspectivă psihologică dobîndită prin studiu. Actorul este instrumentistul ce își acordă instrumentul spre a da ființă umană unei realități configurate prin particularitățile limbajului scenic și ale propriului său sistem de semne în care codifică un univers confabulat. Sentimentul trăit, starea și clipa sugerate ori conflictul în dezlănțuire desemnează ipostazele implicării sale și totodată ale alienării sale, benefice personajului scenic. Gradul de intensitate a trăirii se măsoară prin cantitatea și calitatea adevărului evocat în rol. Tentativele actorului de a se identifica cu personajul interpretat înseamnă un efort ce coincide, se presupune, nu numai cu o singură reprezentație, ci cu o serie. Or, actorul prin arta sa are a dovedi maturitate artistică raportată la știința și tehnica creației sale, într-un cîmp spiritual care să pună în valoare viziunea sa artistică și, simultan, concepția sa despre viață și lume, modernă, angajată. Puterea de întruchipare a actorului, forța comunicării spirituale dublată de explorarea surselor inepuizabile ale sugestiei poetice dezvăluie ritmurile armonioase ale rațiunii și ale afectivității, jocurile acestora în materialitatea și pulsația estetică, emoțională a imaginii scenice. Creația unui personaj scenic poate fi adeseori identificată ca fapt artistic novator. Frecvența și calitatea inovației sînt determinate de gradul superior de civilizație artistică. Actorul inovează în spiritul timpului și compune modelul scenic al rolului influențat de modelele culturale pe care le cunoaște. El este contemporan prin artă, participînd la afirmarea climatului socio-cultural al unei epoci. Semnificațiile umane ale rolurilor interpretate exprimă prin adînci rezonanțe consonanța actorului cu condiția umană contemporană. Elementele de modernitate ale creației sale, aglomerate în personajul scenic, procură spectatorului satisfacția și bucuria estetică a unei noi lecturi pe o partitură dramatică ratificată de istorie și tradiție culturală. Actorul creează o lume în esența sa credibilă, construiește forme de viață, ridică un univers în a cărui durabilitate și rezistență se descopăr spiritul și ideile timpului. Actorul se cere a fi înțeles, auzit și privit. Puterea seducției sale captează interesul și declanșează emoția publicului, iar un public activizat participă intens la procesul creației. Arta actorului atinge corzile grave ale sensibilității receptorului. Se deslușește în rostirea actorului, în frazare, în debitul verbal, în timbrul vocii sale catifelate sau metalice, în gestul discret și semnificativ, în metaforele corporalității, în mișcarea încărcată de tensiune, în fascinația privirii o întreagă lume, de vreme ce teatrul, spectacolul, reprezintă un microcosmos social. Actorul comunică prin semnele artei sale un univers codificat în valorile conotative ale cuvîntului rostit. Publicul decodifică în receptare semnificațiile prin semnele ce aparțin repertoriului său de recepție. Lectura spectacolului procură astfel nu numai satisfacții estetice, ci și, deopotrivă, intelective. Asimilarea valorilor sale reclamă însă un public cultivat, iar cultura publicului implică educația estetică, factorul capabil să transforme contemplația în meditație. Personajul creat de actor este un « obiect estetic » care îmbină bucuria hedonică cu multiple perspective reflexive. Eroul scenic sugerează realitatea, lărgind orizontul de cunoaștere în actul receptării. Posibilă variantă a eroului imaginat de creația actorului, personajul scenic valorizează în egală măsură mediile sociale, morale și spirituale ale universului dramatic. Receptînd rolul reprezentat de actor, publicul sesizează în transfigurarea acestuia, în sentimentele și ideile ce încheagă personajul scenic, contururile lumii reale. Prin arta sa, actorul inspirat construiește istoria și geografia spirituală a unui spațiu, amplificînd datele cunoașterii în conștiința publicului. Receptarea autentică, creativă, sensibilă și rațională dezvăluie emoții estetice motivate prin gust artistic. Sub acest raport, educația estetică a publicului se impune ca un proces în cuprinsul căruia treptele impresionabilității presupun posibilități de percepție senzorială exprimate în momentul formativ al inițierii și capacitatea de a reface etapele de creație,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de a demonta mecanismul acesteia prin cultura tehnicii spectacolului și a modalităților estetice de comunicare. Percepția creatoare a publicului dublată de aparatul conceptual ce detectează valorile spectacolului favorizează receptarea intelectuală. Gradele receptării sînt condiționate de factori subiectivi, procesul de asimilare a valorilor scenice diferențiindu-se în funcție de vîrstă, nivel de cultură, profesiune, mediu social. Eterogen fiind prin esență, aspirația publicului către omogenitate de nivel superior reclamă indelungă instruire. Integrarea publicului în lumea spectacolului, prin fascinanta făptură a actorului, semnifică logodna sa cu scena, cu tinerețea spirituală a creației scenice căreia îi răspunde prin delicate sentimente de admirație. Sensul integrării este moral și nu ludic. Participarea publicului îl face pe actor să se întreacă pe sine, sporindu-i bucuria creației. Finalitatea creației scenice și, concomitent, însăși opera actorului se valorizează prin public. Pentru public, actorul reprezintă un model de viață, de comportament, de atitudine civică și civilizată. Actorul este ascultat și înțeles, privit și judecat. Vorbește și se mișcă într-o lume de pilde, directe sau mijlocite. Se exprimă și se pronunță în limba cultă a națiunii. Sufletul său sedimentează comori ale spiritului. Provoacă prin harurile artei sale, prin pronunțata sa individualitate reacții intense în societate și polarizează în jurul său atracții, manifestînd tendințe morale și civice, atitudini exemplare, complexe, ce pun în valoare demnitatea umană ; actorul exercită o influență ușor și rapid asimilabilă, stabilește punți între semeni, anticipează convingător o situație morală și sancționează drastic pornirile joase. Multiplele calități prin care actorul se impune, ca și exigențele creației sale, se răsfrîng asupra conduitei publicului. Îi este dat publicului, unei anumite generații, privilegiul de a fi contemporan cu mari actori-creatori, maeștrii ai artei scenice, de a fi martor zămislirii unor opere scenice ce îmbogățesc zestrea culturală a timpului. Istoria teatrului românesc este alcătuită din neștersele icoane ale unor « sacri-monștri » intrați în eternitatea culturii. Ion Manolescu, George Vraca, Mihai Popescu, Nicolae Bălțățeanu, Gheorghe Storin au marcat momente decisive în evoluția artei spectacolului din deceniile trecute. Memoria artei scenice românești îi evocă pe marii actori cu largi deschideri spre comedie în arta lor scenică : Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Manu, Costache Antoniu, Niky Atanasiu, Marcel Anghelescu, Toma Caragiu. Memorabile creații ale Luciei Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Sonia Cluceru, Maria Botta, Eliza Petrăchescu sînt mărturii vii, opere durabile, modele și izvoare ale realismului scenic înnoitor. Facultatea actorului de a imagina prin cuvînt și gest, de a comunica prin sensibilitate și inteligență, de a crea armonii sufletești și de a lumina fondul uman în adîncurile lui devastatoare contribuie la afirmarea, dezvoltarea și statornicirea bunului gust al publicului. Lumea reflectată în teatru și teatrul reflectat în lume pun în mișcare energii morale compensatorii, complementare, convergente. Teatrul sporește exercițiul întru meditație al publicului și publicul aprinde scînteia creației seară de seară. Teatrul însuflețește publicul, publicul îi însuflețește pe actori. Procesul creației arde în operă scenică și focul său este întreținut de vibrația sensibilității publicului. Publicul nu are istorie. El este autorul anonim al istoriei teatrului. Dar studiul mentalității artistice a publicului va genera odată o istorie « *sui generis* » a artei spectacolului. Gestul încurajator al publicului profan se cere școlit, căci cere erudiție descifrarea creației de artă, a savantelor descoperiri ale științei omului și realității umane care-i sprijină construcția și care-l inspiră pe actor fortificîndu-l.

Critica de teatru ca formă superioară și specializată a receptării prinde în focarul lentilei spectacolul în ansamblul său și investighează majoritatea articulațiilor ce alcătuiesc faptul teatral. Drama se valorifică scenic în imaginile creației teatrale care modifică și devorează într-o viziune modernă poezia dramatică. Spectacolul în afara artei actorului, căci el reprezintă axul principal al operei scenice, evidențiază demersul estetic, creativ al regizorului ce imaginează și construiește forme concrete și spații sugestive ale realității umane, al scenografului, al arhitectului, spre împlinirea artei spectacolului ca sinteză ce deschide continuu proces tentativelor teoretice de ierarhizare a funcțiilor implicate, poetul dramatic fiind cel dintîi inițiator și beneficiar al acestei acțiuni judecătorești. Așadar, critica presupune o evaluare a energiilor creative, literar-dramatice și spectaculare. Sub rigoarea metodelor și a conceptelor se stinge miezul fierbinte al creației scenice și critica se străduiește să recompună lumea scenei prin judecăți de valoare, uneori diluate în compuneri tematice sau analize adjectivale prin literaturizare. Accentuăm această limită inferioară spre a reliefa responsabilitatea contemporană a criticii ce trebuie să facă uz de fine instrumente de analiză și observație estetică, filologică, psihologică, sociologică, istorică și culturală. Căci critica, într-o viziune pluridisciplinară, sondează procesul creației nu prin practica participării directe, ci prin inteligența

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

observaţiei, graţie căreia se recompun etapele eforturilor creative în arta spectacolului. Criticul produce o incizie în inima operei scenice şi studiază arderile substanţelor vii ce dau viaţă organismului teatral. Stabilind diagnosticul spectacolului, criticul decide sigure prescripţii, utile restabilirii organismului debilitat prin distrugerea sau insuficienţa globulelor-valoare, autentică valoare. El însă decide ca savant în medicina artelor umaniste, şi nu ca agent sanitar de sat interbelic. Criticul savant analizează, motivează, verifică prin probe, cu răbdare rece şi încurajatoare, în timp ce prin improvizaţiile lui, criticul narcisist produce literaturizare, simple vocabule prinse în voluta dantelată a ideilor comune. Reflectă oare critica în observaţii ascuţite creaţia actorului, recompune criticul prin demersul său imaginea scenică a actorului-creator în reuşitele şi limitele actului său de fior artistic ? Răspunsul este greu de dat, căci norme nenumărate şi tentaţii subiectiviste apasă greu pe umerii metodelor şi criteriilor criticii de teatru. Eradicînd o singură modalitate de operaţie critică, literaturizarea, nu înseamnă că toate celelalte modalităţi duc o armonioasă convieţuire, cu efecte seducătoare, ideală pentru creatorii artei scenice. Din masa eterogenă a producţiei critice, se impune selecţia adevăratei critici de artă. Se validează aceea care are în vedere creaţia propriu-zisă şi influenţa ei estetică în societate, aceea care se fortifică prin teoria artei şi dă dovadă de supleţe a spiritului. Criteriile extraestetice devin estetice în consubstanţialitatea evaluării critice. Literaturizarea în critică pauperizează însăşi creaţia. Cultivarea criteriilor estetice, filologice, psihologice, sociologice, istorice, culturologice adîncesc operaţia criticului. În acest sens, judecata şi judecăţile de valoare culturală se răsfrîng binefăcător în convingerea şi mentaliatea artistică a creatorilor. Critica de teatru se bazează pe idei, concepte, categorii, pe un sistem de raportări şi referinţe. În aparatul critic sînt integrate principii axiologice. Operaţia critică refuză improvizaţia, nararea, recompunerea descriptivă a dramei, a spectacolului. Adjectivele marginale, constatările empirice, pedestre, anecdotice, efectele de ironie joasă ating doar epiderma creaţiei dramatice şi scenice. Stigmatizările sau adulările minimalizează individualitatea criticului, deformînd înseşi rosturile criticii de teatru. Aciditatea exagerată a verbului critic dă lustru fals actului critic, punînd în umbră creaţia teatrală, pe cînd actul critic autentic relevă valoarea creaţiei şi nu afişează cu ostentaţie personalitatea criticului ce devine, în contrare condiţii, cu un calambur cunoscut, «personulitate». Belferismul cultural, pedant, înăbuşă valoarea, diminuindu-i strălucirea. Suficienţa criticului se face simţită în sentinţe. Obiectivitatea exerciţiului critic se formează în lumina istoriei creaţiei artistice şi concordă cu climatul cultural al epocii. Excesele în ierarhizare, prin adorarea experimentelor ce nu îmbogăţesc experienţa, exprimă teama de desuetudine şi provincialism, forţînd acomodarea criticului cu fantezia juvenilă pe care maturitatea artistică în devenire o va corecta. Absolutizările sînt păgubitoare şi suspecte de dogmatism travestit în estetism. Viziunea modernă a operelor clasice, bazată pe prescrierea exclusivă a unor modalităţi voit şi căznit novatoare, adumbresc gestul cultural şi civilizator al societăţii contemporane. Încifrarea marii literaturi dramatice în soluţii spectaculare « moderniste » falsifică imaginea scenică a operelor prin atenuarea dimensiunilor lor concret-istorice. Poza ingenuă manifestată faţă de cultura teatrală a epocilor revolute se topeşte la flacăra argumentelor istoriei. Convingerile intelectuale şi culturale ale criticului trebuie să urmeze o linie ascendentă. Pendulările versatile şi violenţele de limbaj discreditează, dar sînt şi discreditante. Criticul are obligaţia de a corecta gustul artistic şi de a stimula apetenţa publicului pentru valoarea autentică. Inovaţia înseamnă tradiţie îmbogăţită. Impunerea ei nu se săvîrşeşte decît prin fapt de artă. Şi deşi intimidarea opiniei publice prin « verdictul artistic » nu clatină ci, printr-un efect de contrarietate, întăreşte conştiinţa estetică a societăţii, critica de teatru contribuie la dezvoltarea vieţii teatrale şi la consolidarea programului estetic al teatrelor, dar asiduitatea convingerilor estetice ale criticului se cere a fi convergentă cu cea a creatorilor. Solidaritatea criticii cu opera îi sporeşte acesteia atît responsabilitatea în plan social, cît şi valoarea în cultura teatrală a epocii. Intervenţia criticului se cere a fi creatoare în *conceptualizarea* procesului de creaţie al artei scenice, şi nu în implicrea brutală şi nechemată în « orientarea » operei teatrale. Critica de teatru oferă surse sigure istoriei artelor spectacolului. Comentariul criticului, obiectiv şi sensibil, se impune a fi expresia vie, contemporană, a ştiinţei teatrale. Or, rigoarea examenului critic în opera de evaluare a fenomenlui teatral solicită cultură funcţională raportată la obiect. Risipa de verdicte şi acolade senioriale, aparent intimidantă, alimentează o atmosferă agitatorică, difuză, ce mobilizează entuziasme mediocre. Cabotinii îşi aplaudă « tribunul ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În critica de teatru, arta actorului este judecată printr-un sistem de raportări de ordinul comparațiilor. Arta actorului este raportată, prin succesive comparații, la textul literar, izvor al interpretării scenice și martor al viabilității acestei interpretări. Arta actorului este raportată totodată la evoluția imaginilor « culturale » ale personajului dramatic, imagini pe care acesta le-a căpătat pe scenă de-a lungul vremii, și cu care creația analizată este comparată pentru plasarea ei în timp și spațiu, intru modernitate și originalitate, ori nu. Conturul imaginii « culturale » a rolului este variabil, de la clasicitatea modelelor ilustre din trecut pînă la pitorescul impus de canoanele artei secolului XX, de la « pitorescul neonaturalist » la « pitorescul absurd », de la formele monumentale la cele baroce. Arta actorului este de asemenea raportată la imaginea « integrată » a actorului-rol în spectacolul-operă de artă cu valențe multiple și multiple tensiuni interioare, și comparată ea, arta actorului, cu factorii care o condiționează ca existență scenică — fără a o determina — , cu factorii « de mediu » ai viziunii și creației regizorale și scenografice, cu factorii « de interacțiune » ai interpretărilor celorlalți actori-roluri.

Critica artei actorului are deci o determinare istorică concretă (prin opera literară), un caracter stilistic cultural (prin integrarea spectacolului în timpul și spațiul unei arii culturale), un aspect analitic (prin considerațiile asupra « părții » în « întregul » spectacular).

Modalitățile de punere în operă ale acestor criterii de judecată estetică sînt în critica noastră actuală prin excelență literare. În scopul cuprinderii artei actorului, critica utilizează procedee literare, imagini literare, descripții, metafore, ambiționînd să recreeze și să vizualizeze în tablouri statice o artă dinamică. Uneori, eforturile de a suplini lipsa unui instrumentar critic adecvat duc — dincolo de sistemul de raportări expus și care funcționează în critica actuală — la nedorite excese de literaturizare a fenomenului teatral. Paginile de pseudoliteratură critică nu vor fi niciodată altceva decît proba publică a substituirii spiritului critic cu năzuința ori iluzia criticului de a avea drum către starea de grație creatoare de literatură adevărată.

Actorul și arta lui rămîn încă într-o depărtată perspectivă pentru critica de azi, împresurați de sisteme culturale de referință, în așteptarea unor sisteme de analiză critică proprii care să arate că « viul » într-un spectacol de teatru este însăși esența lui.

RÉFLEXIONS SUR LA THÉORIE DE L'ART DE L'ACTEUR

RÉSUMÉ

L'étude analyse d'abord l'essence de l'art de l'acteur, démontrant que cet art représente une création scénique et que, par conséquent, le terme courant d'*interprétation* ne saurait être homologué à celui de *création*. L'auteur examine les aspects et les étapes du processus de création spécifiques à l'acteur, considérant l'imagination et la fantaisie comme des modalités appelées à parfaire l'image artistique scénique. Une place importante dans l'analyse du processus de création rapporté à l'acteur est accordée aux observations concernant le langage scénique ainsi qu'à l'étude de quelques problèmes d'esthétique et de psychologie de la création théâtrale.

L'auteur souligne le fait que la résonance de la *parole prononcée*, sa prépondérance dans la sphère du système de communication spécifique doivent rimer avec la *corporalité de l'acteur*, avec le geste, la mimique et l'expression de ses mouvements, qui se constituent en métaphore scénique. La création de l'acteur est envisagée en tant qu'innovation, découverte et invention. A travers sa vision, l'acteur dans le rôle communique des intentions. Le personnage scénique créé par l'acteur se compose de signes et de significations, ce qui atteste l'individualité et l'originalité de sa création.

Dans le prolongement de l'étude consacrée à la théorie de l'art de l'acteur sont analysés quelques problèmes ayant trait à la réception, par le public, de la création scénique, au processus de la communication artistique. L'auteur apprécie que la critique théâtrale est une forme supérieure et spécialisée de la réception, censée de fournir des efforts créateurs dans la *conceptualisation* du processus de création de l'art scénique.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONFLUENȚA ARTELOR ÎN SPECTACOL. NOI REPERE STILISTICE

de IOANA MĂRGINEANU

Interesante și cu adevărat « spectaculoase » sînt elementele spectaculare diferite ce coabitează în configurarea unor structuri complexe, demonstrînd pe de o parte, diversificarea speciilor, a mijloacelor de expresie artistică, pe de altă parte, disponibilitățile sporite ale interpretului din zilele noastre.

Aspirația lui Richard Wagner spre « opera de artă integrală » (Gesamtkunstwerk) și triada « Cuvînt-sunet-dramă » (Wort-Ton-Drama) dezvoltată de Adolphe Appia își dezvăluie spiritul anticipator.

Însuși spectacolul tragic elin avea o structură complexă (« choreia ») îmbinînd cuvîntul cu muzica și cu dansul. Se mai poate vorbi astăzi de o « puritate » a spectacolului teatral? Ceea ce numim astăzi « teatru de animație » mai seamănă cu teatrul de păpuși și marionete din copilăria noastră? « Impuritatea » spectacolului modern concordă însă cu aceea a textului dramatic. « Separarea genurilor » este un deziderat demult uitat, dealtfel drama satirică antică prefigura desuetudinea sa. În teatrul medieval, procesul cristalizării teatrului laic în interiorul celui religios constituie o altă dovadă : ne gîndim la « Farsa păstorilor » *(The Shepherd's Play)* din ciclul misterial de la Wakefield, considerată drept prima farsă din istoria teatrului englez, la unele episoade comice din drame semiliturgice (de exemplu, *Arca lui Noe)* sau la improvizațiile comice ale micilor diavoli în pauzele marilor spectacole misteriale.

În secolul al XVII-lea, « comediile-balet » ale lui Molière reclamau un « actor total » — actor dramatic, dansator (și cîntăreț) — iar performanțele cîntăreților virtuozi ce au adus faima spectacolului de operă la răscrucea dintre secolul al XVII-lea și XVIII-lea sînt depășite de acest gen de actori, mai mult, interpretarea unilaterală este satirizată în spectacolele « Operei comice ».

Secolul al XX-lea a dus la mutații fundamentale ale conceptului de « Operă », observațiile lui Brecht pe marginea operei *Mahagonny* devenind o platformă programatică a teoriei teatrului epic, prin analiza comparată dintre teatrul aristotelic și cel nonaristotelic.

Astăzi, numeroase opere și-au pierdut primordialitatea sau « autonomia *bel-canto* »-ului, ridicînd arta actorului la rang egal cu arta cîntărețului. « Opera epică » *(Opera de trei parale, Mahagonny, Cele șapte păcate capitale)* a deschis calea dezvoltării unei specii dramatice (și implicit, spectaculare) ce are nevoie de tipul (ideal) al « actorului total ». Carl Orff, Luciano Berio, Luigi Nono creează astfel de opere, iar noile semnificații ale « teatrului muzical » preconizate de Walter Felsenstein apropie simțitor estetica muzicală de aceea teatrală. Opere ca *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *Orestia*

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 109–122, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de Aurel Stroe, pe filiația capodoperei *Oedip* de George Enescu se află la confluența muzicii cu drama, la izvorul operei perfecte. Din punct de vedere spectacular, revizuirea moștenirii wagneriene de către Wieland Wagner constituie un argument în plus privind simbioza (și, deseori, suprapunerea) artei actorului cu arta cîntărețului.

Un astfel de actor (cîntăreț-actor) nu apare ca un « produs » al veacului nostru, dacă ne amintim că opera mozartiană solicita un bun actor, că « *opere buffe* » ca *Nunta lui Figaro* sau *Cosi fan tutte*, « *dramma giocosa* » *Don Giovanni* sau continuarea tradiției spectacolului popular vienez, *Flautul fermecat* erau create pentru acest tip de interpret.

Se pot descoperi similitudini, dar mai ales deosebiri între concepția lui Richard Wagner asupra operei și viziunea lui Friedrich Nietzsche exprimată în scrierea cu valoare programatică fundamentală, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*.

În prefața către Richard Wagner, Nietzsche își exprimă la sfîrșitul anului 1871 profesiunea de credință : « Eu consider arta drept cea mai înaltă îndatorire a vieții, drept activitatea ei metafizică esențială »[1]. Această poetică avea să dăruiască esteticii moderne prin ideea *tragediei* ca *sinteză*, una dintre concepțiile fertile pentru relația text-spectacol. Simptomatică, din punctul de vedere al cercetării noastre, ne apare îmbinarea de către Nietzsche a *apolinicului* cu *dionysiacul*, ambele — — laturi ale impulsului ludic « *ab illo tempore* » —ritual, ceremonie sau « logos » grav, ritual sau ceremonie bahică, fără opreliști. Privită astfel, ca « spectacol deschis și total »[2], deschide orizontul unei ample diversificări spectaculare în posteritate.

Exaltarea filozofului atunci cînd îl cîntă pe Om, descriind « carul lui Dionysos ⟨ ... ⟩ acoperit de flori și de cununi », ajunge la supremul elogiu cînd exclamă : « Omul nu mai e artist : s-a prefăcut în operă de artă »[3]. Dansul îl ridică de la pămînt, îl înalță în văzduh, imagine pe cît de plastică, pe atît de îndepărtată de « atitudinea maiestuoasă și distantă » a lui Apollo. Considerînd « tragedia greacă ca un cor dionysiac care se dezlănțuie iarăși și iarăși într-o lume de imagini apolinice », Nietzsche accentuează importanța *vrajei*, « condiția prealabilă a oricărei arte dramatice ». Prin lumina nouă pe care Nietzsche o îndreaptă asupra unei lumi eline mai puțin senine, el nu uită suferința acestui popor « pentru a atinge un asemenea grad de frumusețe »[4].

Oare nu se află în viziunea nietzscheană sîmburele înnoitor al artei spectacolului din zilele noastre? Dincolo de împăcarea apolinicului cu dionysiacul, putem descoperi în arta spectacolului contemporan, prin interferențe și simbioze, noi dimensiuni stilistice, poate suprinzătoare sau chiar șocante. Sînt anihilate prejudecăți, sînt pulverizate comodități, sînt înlăturate șabloane, clișee, poncife. Sînt dinamitate granițe și delimitări vetuste, anchilozante între genuri, « *emploi* »-uri. Toate acestea au implicații psiho-sociologice care au stîrnit vii discuții, polemici (începînd cu însuși conceptul de « actor total », continuînd cu « *emploi* »-urile actoricești, cu dihotomia dintre teatrul « de trăire » și teatrul de « reprezentare », în sfîrșit, cu genurile sau speciile spectaculare « majore » sau « minore », cu delimitările artificioase dintre teatrul instructiv, educativ (de tip didacticist) și teatrul « de divertisment » (« pur », dacă un astfel de teatru există).

Despre astfel de genuri zise « minore » au scris, cu căldură și elan novator, animatori ai teatrului modern ca Vladimir Maiakovski (*Teatru, cinema, futurism*), Filippo Tommaso Marinetti (*Manifest futurist*) Lászlo Mohóly-Nagy (*Teatru, circ, varietăți*), iar mari regizori ca Tairov sau Reinhardt nu au privit cu dispreț opereta sau cabaretul, atunci cînd au pus în scenă *Giroflé-Girofla* sau spectacolele cabaretului *Schall und Rauch* (Zgomot și fum).

Astăzi, dezvoltarea mijloacelor de comunicare mass-media, îndeosebi televiziunea cu limbajul său specific, solicitînd actorului un arsenal sporit de mijloace de expresie artistică, a schimbat în mod fundamental optica creatorilor și a publicului, contribuind la diversificarea genurilor și speciilor spectaculare, la apariția unor noi simbioze și interferențe.

[1] Friedrich Nietzsche, Prefață către Richard Wagner la *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, în *De la Apollo la Faust*, București, 1978, p. 179.

[2] Cf. Gabriel Liiceanu, *Tragicul — o fenomenologie a limitei și depășirii*, București, 1976, p. 140.

[3] F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 184.

[4] *Ibidem*, p. 297.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«Visăm o femeie care să joace într-un circ în aer liber, agățată de cornul lunei, balansîndu-se încoace și încolo. Ce număr minunat!»

RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Este oare circul o artă primordială sau este poate o «a opta artă»? Nimeni nu-i contestă izvoarele străvechi. Se mai găsesc încă destui care contestă «titlul de nobleţe» al acestei arte, privind-o cu o arogantă superioritate. Atitudinea acelora ce consideră circul o artă minoră (sau, poate, nici măcar o artă) este, de fapt, consecinţa necunoaşterii esenţei circului, a resurselor sale inepuizabile, a tinereţii sale eterne, a semnificaţiilor filozofice ale spaţiului de joc (arena — simbolul soarelui, al pămîntului, cercul magic). Continuînd cu ampla gamă a comicului, de la cel buf la grotescul amar, simbolul poetic al clovnului, însăşi metafora lumii ca circ, variantă a motivului poetic «*theatrum mundi*».

Unul dintre marii regizori ai cinematografiei contemporane, Federico Fellini, a închinat capodopere lumii miraculoase a circului: *La Strada* şi *Clovnii*. Un mare sculptor, Alexander Calder, a inventat o faună aeriană, naivă şi rafinată totodată: leul, maimuţa, caii, acrobaţii. Figurinele lui Calder ocupă o întreagă etapă în evoluţia artistului (asemenea «epoci roz» sau «albe» la pictori). Există şi un film al lui Carlos Vilardebo despre «Micul circ» al lui Calder.

În pictură, Toulouse-Lautrec, Degas, Picasso sînt obsedaţi de arlechini, călăreţe-balerine, clovni. Să ne gîndim doar la expresia dramatică a «Femeii clovn» sau la elasticitatea lui Chocolat din gravurile lui Toulouse, la graţia viguroasă a efebilor lui Picasso, înconjuraţi de mici arlechini-pui, lunecînd pe o bilă, zîmbind trişti.

Arlechinul lui Corneliu Baba este o operă ce defineşte stilul unui mare pictor, al unui pictor-poet, al unui pictor-filozof.

Una dintre cele mai fermecătoare cărţi din cîte există, *Cele douăsprezece luni ale visului. O antologie a inocenţei*, alcătuită de Iordan Chimet cuprinde un capitol, *Circul*, reprezentînd luna «iulică» adică iulie, capitol în care plutesc şi zburdă arlechini, clovni, călăreţe-balerine, căluşei desenaţi de Picasso, Maiakovski, Garcia Lorca, Jean Cocteau, Lucia Dem. Bălăcescu sau Paul Klee. Am găsit aici o candidă şi profundă întrebare, pe care un copil (sau fiecare dintre noi) o poate pune: «unde merg clovnii? /Unde mănîncă?/ Unde dorm clovnii?/ Ce fac clovnii / Cînd nimeni nu mai, / Cînd într-adevăr nimeni nu mai rîde/, Mămico?/» [5].

Scriitori ca Rainer Maria Rilke (într-una din *Elegiile Duineze*), Franz Kafka (*La circ*), Else Lasker Schüler (*Chipuri*) au dedicat circului adevărate imnuri: «Vă iubesc, cailor cu cozi lungi, mătăsoase, atlas este pielea voastră şi catifea de culoarea focului, ochii voştri! ... Iubesc caii! Sînt legende întruchipate, poveşti din „O mie şi una de nopţi". Iată deci, minunaţii sirepi cu pielea argintie ... şi acolo, caii pur sînge cu ochii înfocaţi!» [6]

Metafora circului «bîntuie» dramaturgia expresionistă, începînd cu aprigul *Îmblînzitor de fiare* al lui Frank Wedekind din Prologul la *Spiritul pămîntului*, continuînd cu Hinkemann, soldatul întors din război, din piesa lui Ernst Toller.

Să ne bucurăm întotdeauna cînd artişti autentici dovedesc dragoste şi preţuire faţă de circ. O cunoscută actriţă franceză, Sylvie Monfort a invitat într-un spectacol o familie de «circari», familia Gruss, botezînd fosta sală «Gaité Lyrique» din Paris «Noul careu» (Le Nouveau Carré). Ea a ţinut să fie naşa ultimului vlăstar al «dinastiei», băieţelul lui Alexis şi Gipsy Gruss, născută Bouglione, adevărat «titlu nobiliar» în lumea circului. Bătrînul clovn muzical maghiar Eötvös Gábor, adevărat virtuoz, mărturisea că «circul nu este (numai) un divertisment, ci (şi) o meditaţie», iar unul dintre clovnii noştri «veterani», Ciacanica, a scris o emoţionantă pagină-testament (din care unele pasaje au fost inserate în prezentarea unui spectacol al circului): «Circul nu moare niciodată! Trăiască circul!»

[5] Miroslav Holub, *Clovnii*, în *Cele douăsprezece luni ale visului*, Bucureşti, 1972, p. 217.

[6] Else Lasker Schüler, *Gesichte*, Leipzig, 1913, p. 170–172.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În anul 1957 ia ființă la Paris « Uniunea istoricilor de circ », din inițiativa pasionatului exeget al genului, Tristan Rémy, autor al unei cărți de referință, *Clovnii*, apărută în anul 1945, la editura Grasset din Paris. Oricît ar părea de surprinzător, primul (adevărat) istoric al circului este Théophile Gautier, elegantul poet al *Emailurilor și cameelor (Émaux et camées)*, care publică la mijlocul veacului trecut un volum cuprinzînd și evoluția spectacolului de circ [7].

Există și noțiuni aparent hilare, ca « clovnologie » și « circosofie » (conform studiului lui Mario Verdone). Ele atestă demnitatea unei arte autentice și, după cum indică cele două noțiuni, chiar existența unei posibile « științe », implicînd elemente din cele mai diverse domenii : psihologie, filozofie, sociologie, fiziologie etc. Printre scrierile cu caracter programatic, *Gînduri despre circ* ale aceluiași Frank Wedekind, autor al bilogiei *Lulu* și al unei piese inspirate de circ, *Fritz Schwigerling sau Licoarea dragostei*, cuprinde cîteva idei nu lipsite de interes, mai ales astăzi, cînd intruziunea circului în diverse arte se face simțită. Wedekind pledează pentru instituirea unei « estetici comparate », propunere ce trezește idei, poate neașteptate, dacă ne gîndim la domeniul vizat. Este un dialog al artistului, fie cu sine însuși, fie cu un interlocutor imaginar (modalitate folosită de Socrate, Platon, Diderot în elaborarea unor principii estetice fundamentale). În același timp este un scînteietor eseu cu implicații filozofice, un pamflet străbătut de ironie și sarcasm. De la dragostea lui Wedekind pentru arta circului și pînă la metafora nietzscheană a dansatorului pe sîrmă nu mai este decît un pas, Wedekind delimitînd idealismul de pragmatism printr-o metaforă similară : « Una, artista de trapez, se bucură de un echilibru stabil, pe cînd dansatoarea pe sîrmă plutește într-un echilibru labil. Cu alte cuvinte : prima își are punctul de sprijin deasupra ei, cea din urmă dimpotrivă, îl are dedesubtul ei. Unii oameni care se entuziasmează pentru ideea pură — zic eu — își proiectează idealul născut în interiorul lor direct pe firmamentul ceresc ⟨ ... ⟩ în a doua categorie ⟨ ... ⟩ se găsesc acei oameni practici-utili » [8].

De fapt, între universul teatrului și acela al circului nu se pot face delimitări foarte nete, privind îndeosebi acea magie (ceea ce nu înseamnă neapărat iluzie ...) Unul dintre regizorii importanți ai zilelor noastre, Peter Brook, și-a conceput un spectacol shakespearian sub bolta metaforei circului. Atunci cînd personajele comediei *Visul unei nopți de vară* evoluează într-un spațiu și în costume asemănătoare lumii circului, ele potențează, fără îndoială, poezia universului shakespearian. Mai mult decît atît, libertatea fanteziei, a spiritului ludic, contururile « teatrului în teatru » par a fi cîștigat în expresivitate, în dinamism, în forță vitală.

Experiența lui Peter Brook pare a fi în concordanță cu aspirația sa de a ipostazia cît mai diferit acel « *theatrum mundi* » pe care îl reprezintă comedia shakespeariană, dorință pe care a nutrit-o și un alt mare regizor, Max Reinhardt, neobosit în variantele numeroase ale spectacolelor din dramaturgia shakespeariană, chiar *Visul unei nopți de vară* prilejuindu-i nu mai puțin de 15 versiuni teatrale și cunoscuta ecranizare realizată în Statele Unite. Peter Brook are convingerea că « Într-un teatru viu, am începe în fiecare zi repetițiile, punînd la încercare descoperirile de ieri, dispuși să ne închipuim că adevărata esență a piesei ne-a scăpat din nou. Dar în teatrul mortal, clasicii sînt interpretați ca și cum cineva ar fi descoperit și precizat cîndva cum anume trebuie montată o piesă. Aceasta constituie problema curentă a ceea ce numim, în linii mari, stil » [9].

Un tînăr regizor român, plin de fantezie, îndrăzneală și neastîmpăr creator a conceput și el două variante ale unei comedii shakespeariene : este vorba de Iulian Vișa cu *Femeia îndărătnică*. Ca orice spectacol anticonvențional sau nonconformist, spectacolul montat de Vișa la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț [10] stîrnește discuții aprinse, controversate, ba chiar polemici. Dincolo de calitățile sau rezervele exprimate, el cîștigă valoare chiar și prin interesul stîrnit, prin atitudinile diverse pe care le-a prilejuit. O primă întrebare care s-a pus a fost următoarea : pînă unde se poate aplica improvizația *Commediei dell'arte* pe un text shakespearian ? Unii și-au pus întrebarea astfel : oare se poate face circ dintr-o piesă de Shakespeare ?

Tînărul regizor a răspuns, pornind de la însuși textul shakespearian : « căsătoria atît de nebunească » a lui Petrucchio și a Catarinei. În sprijinul acestui argument a folosit pasaje din exegeți

[7] Théophile Gauthier, *Istoria artei dramatice în Franța în ultimii 25 de ani*, Paris, 1858.

[8] Frank Wedekind, *Zirkusgedanken*, în *Prosa, Dramen, Verse*, Band I, München-Viena, 1964, p. 883, 886.

[9] Peter Brook, *The Empty Space*, Londra, 1968, trad. în *Buletin de informare A.T.M.*, 1969, 15, p. 11.

[10] Spectacol la Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1980. Regia scenică, traducerea, ilustrația muzicală : Iulian Vișa ; scenografia : Fekete-Kothay Judit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consacraţi, istorici teatrali reprezentativi [11], dar mai presus de toate acestea ni s-au părut a fi înseşi « argumentele » aduse de spectacol. De la început am dori să ne exprimăm o rezervă esenţială, de principiu : filonul de aur al spiritului ludic a fost încărcat de invenţia scenică stufoasă, devenită de la un moment dat prolixă (sau, diluînd pasta densă a spectacolului în ansamblul său). Deci, rezerva noastră nu ţine de viziunea regizorului, ci de măsura, atît de necesară măsură despre care vorbesc încă marii tragici greci.

Dacă Liviu Rebreanu îşi dorea în cronica la spectacolul lui Paul Gusty din anul 1924 « să predomine improvizaţia şi burlescul », apoi spectacolul tinerilor de la Piatra Neamţ îi îndeplineşte astăzi, peste aproape şase decenii, această dorinţă.

Varianta poloneză pe care Iulian Vişa o traduce (astăzi se vorbeşte foarte uşor de tendinţa de « scenarizare » în teatru) nu are nimic comun cu parodia la adresa lui Shakespeare. Metafora circului, ca şi ideea « tîrgului de fete » din foaierul teatrului sînt în consonanţă cu improvizaţia *Commediei dell'arte*. Parodia existentă în spectacol este la adresa unor modalităţi de interpretare desuete, vetuste.

Într-o oarecare măsură şi acest spectacol al tinerilor din Piatra Neamţ poate fi privit ca o « creaţie colectivă », deşi, spectacolul cu *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni este în mod mai exact o astfel de creaţie. Dar, în orice caz, spectacolul cu piesa shakespeariană este caracteristic stilului bine definit al acestui colectiv, al acestui teatru care constituie un autentic « laborator », « atelier », « rampă de lansare » a numeroşi tineri actori înzestraţi. Este, într-un fel, singurul teatru în care continuă metodele de lucru din Institut, în care s-a cristalizat un anume climat ce a favorizat conturarea unui stil (cineva încerca să definească acest stil drept « un stil ludic », definire pleonastică dar cuprinzînd totuşi o dimensiune revelatorie a trupei).

Spectacolul din Polonia, considerat drept « un spectacol-experiment de discutat », prezent în spectacolul românesc prin cîteva replici inserate în limba poloneză (în spiritul improvizaţiei) era construit pe « jocul convenţiei », element fundamental şi în varianta românească. Cele trei dimensiuni de bază ale spectacolului : circ — commedia dell'arte — parodia spectacolului de operă sînt grefate pe ideea unui *ritm* trepidant, plecînd de la o replică a lui Petrucchio : « Cînd două flăcări se-ntîlnesc, distrug tot ce le alimentează furia . . . » De fapt, gradaţia spectacolului nu merge pe o linie ascendentă de continuitate : « Tîrgul de fete » din foaier creează o atmosferă de teatru de bîlci, în care impactul (sau şocul) cu spectatorii « încălzeşte » de la început atmosfera, partea întîi a spectacolului se desfăşoară într-un ritm de comedie shakespeariană, să-i zicem, clasică, iar a doua parte a spectacolului (dominată de metafora circului) realizează un ritm din ce în ce mai alert (totuşi, cu oarecare hiatusuri, spre final).

Această a doua parte a spectacolului realizează şi un (al doilea) contact nemijlocit cu spectatorul (primul fiind prologul din foaier), spectatorii nemaiaflîndu-se numai în sală, ci şi pe scenă, iar prosceniumul are acum un rol esenţial. Regizorul a gîndit structura acestei părţi ca pe una unitară ce contopeşte cele trei dimensiuni menţionate, cu accentul pe metafora circului. Astfel, bufonii shakespearieni devin clovni (metamorfoză ce nu ni se pare incompatibilă cu spiritul poetului dramatic), iar protagoniştii par a deveni la rîndul lor, printr-un gen de « *contaminatio* », înrudiţi cu clovnii : postura grotesică în care Petrucchio apare ca mire, continuarea contururilor grotesc-burleşti ale personajului Baptista, care avea în prima parte a spectacolului un caracter oarecum singular (parodiindu-se « masca » tatălui, descinzînd poate din Pantalone).

Un rol important îl capătă acum bufonii-clovni Grumio şi Curtis, diferenţiindu-se din punct de vedere stilistic de alte personaje coborîtoare mai limpezi din schemele *Commediei dell'arte*, ca îndrăgostitul Lucenzio, servitorul său Tranio sau Hortensio, descendent al lui Dottore. Îndeplinind ceremonialul circului, cei doi clovni sînt (totuşi) implicaţi în « *story* », distanţarea (sau detaşarea) operîndu-se tocmai prin funcţia de clovni. Regizorul a distribuit doi tineri actori cu o mare disponibilitate psiho-fizică, desfăşurînd o avalanşă de *gag*-uri în ritm drăcesc, avînd ştiinţa « seriozităţii » (à la Buster Keaton), dar totodată căldura spontaneităţii reacţiilor în relaţia « deschisă » cu spectatorii. Grumio (Gheorghe Dănilă mai cu seamă) şi Curtis (Ion Muscă) determină prin « rama

[11] Conform caietului-program al spectacolului : G. Wilson-Knight, M. Van Doren, George I. Duthie, Vito Pandolfi, T. M. Parrott, J. Russell Brown, Ion Marin Sadoveanu, Liviu Rebreanu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

circului » pe care o făuresc din *gag*-uri, atmosfera nunții, Petrucchio avînd acum o coloratură clovnească tot mai evidentă, ca și grotescul umilințelor la care este supusă trufașa mireasă Catarina. Veselia « *happy-end* »-ului are, fără îndoială, un aer de « paradă finală » de circ, din care nu lipsesc luminile poeziei de carnaval și mascaradă, consonante universului renascentist.

Încercînd să definim stilul propriu acestui spectacol, ne-am gîndi la un stil baroc-ironic (termenul de parodistic implicînd nuanțe peiorative ce ar putea denatura adevăratele intenții și sensuri). Poate că se fac simțite aici anumite ecouri ale unui stil specific teatrului polonez contemporan, pe care Iulian Vișa le-a adus cu sine, pe de altă parte, elementul baroc este consubstanțial modelelor italienești cît și comediei renascentiste în general. Iar în al treilea rînd, acest stil se făcea simțit încă în alte spectacole ale teatrului, fie în *Slugă la doi stăpîni*, fie în *Nevestele vesele din Windsor*, în mai mică măsură în *Răfuiala*.

Confirmînd (încă o dată) conceptul de *echipă*, *trupă*, *colectiv* teatral omogen (mai mult decît atît : sudat), Teatrul Tineretului din Piatra Neamț a confirmat în același timp o amprentă *stilistică* distinctă, o mobilitate psihică, intelectuală și corporală ce îi permit (și îi oferă) abordări novatoare, chiar dacă acestea stîrnesc (sau poate, tocmai pentru că) dezbateri vii, contradictorii. Metafora circului a luminat scena tinerilor actori cu raza poeziei adevărate.

Deși nu aparține unui autor clasic, piesa *Elisabeta I* de Paul Foster investighează universul epocii elisabetane, cu ochiul proaspăt al unui poet dramatic din secolul al XX-lea. Spectacolul conceput de Liviu Ciulei [12] dezvăluie o mare, nesecată poftă de joc. Este un spectacol al eliberării, desfășurării, potențării spiritului ludic. Dar traiectoria este, neîndoielnic, aceea de la « *homo ludens* » la « *homo significans* ». Fiind o primă variantă scenică a acestei piese (pe care Ciulei o montează și în Germania) metafora circului s-a dovedit a fi o cheie ideală a convenției propuse. Și aici se îmbină arta clovnului cu aceea a histrionului, a actorului vagant din evul mediu și Renaștere. Dedublarea (sau, mai bine zis, distanțarea) actorului față de personaj are și un al treilea strat sau nivel : interpretul personajului istoric, interpretul interpretului personajului istoric. Această structură complexă nu răpește nimic din libertatea fanteziei, a spontaneității. Aceasta a făcut ca, de exemplu, o actriță sobră, de o fină ironie, ca Irina Petrescu să se lase « furată » de contaminanta poftă de joc a celor din jur, realizînd un tip comic de o savoare neîntîlnită pînă acum în evoluția sa.

Poezia pe care o imprimă spectacolului o actriță de autentică sensibilitate, cu putere de nuanțare, cum este Clody Berthola, învăluie acest univers care cuprinde drame sîngeroase și propria lor dimensiune derizorie. Căci, prin jocul convenției, prin imaginea deformantă a unui « *theatrum mundi* » care are coloratura circului, marile conflicte ale unei mari epoci reflectate de jocul naiv și sarcastic în același timp al unor artiști rătăcitori ne parvin nouă, oamenilor din secolul XX ca un « mare mecanism », după formula lui Jan Kott, în care jocul puterii, al dragostei, al deznădejdii și speranței capătă mereu culori schimbătoare, asemenea unui spectaculos caleidoscop de bîlci.

Mircea Diaconu realizează în acest spirit o imagine grotesc-halucinantă, parcă din Goya, în care cruzimea și absurdul, spaima și batjocura coexistă într-un ciudat amalgam. Actorul poate fi cînd mărunt, ca un pitic-bufon de la curtea regelui, cînd de o glacială grandoare, veștedă, respingătoare. Scena « certei reginelor » nu « demitizează » în sens vulgarizator conflictul tragic dintre Elisabeta și Maria Stuart ci, am zice, dezvăluie un sîmbure etern-uman, o feminitate frustrată, căreia actrițele (în dubla lor ipostază de actrițe rătăcitoare și de interprete ale timpului nostru) îi descoperă gustul dulce-amar, cu o undă de gravitate și un zîmbet ironic în colțul buzelor.

Gîndind spectacolul pentru scena adaptabilă de la Studioul Teatrului « Lucia Sturdza Bulandra », Liviu Ciulei a dus mai departe calea începută cu spectacolul *Cum vă place*, unde a sugerat farmecul scenei elisabetane și, continuînd mai tîrziu, cu acel atît de profund spectacol-eseu, *Furtuna*, ca o sinteză și, în același timp, profesiune de credință a creatorului.

În « A.B.C.-ul clovnului », Max Frisch arată că : « În cazul clovnului, incompatibilul nu rezidă în discursul său, ci între discursul său și percepția noastră. Încrederea în el nu este comică, a se clătina nu e comic; dar ambele, împreună, sînt. Incompatibilul, disproporția care fac parte din comic, repartizate într-un cuvînt și imagine : iată, deci, comicul *teatral* — de la grosolănie la

[12] *Elisabeta I* de Paul Foster, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », stagiunea 1973/1974, regia și scenografia Liviu Ciulei, cu Clody Berthola, Ileana Predescu, Irina Petrescu, Florian Pittiș, Mircea Diaconu, Dorin Dron.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rafinament al clovnului la Shakespeare »[13]. Noi am dori să aplicăm ideea lui Frisch și asupra personajelor unui dramaturg contemporan, dintr-o bine cunoscută piesă, care a dat naștere la numeroase și contradictorii analize și interpretări: *Așteptîndu-l pe Godot* de irlandezul Samuel Beckett. Printre interpretările frecvent folosite în spectacolele montate pe diferite scene ale lumii, Vladimir și Estragon sînt personaje clovnești. Dar sînt clovni de o factură aparte: clovni tragici, de un grotesc de natură tragică.

În interpretarea actorilor Gheorghe Dinică și Marin Moraru în spectacolul Teatrului Național « I. L. Caragiale »[14], această dimensiune tragică se face simțită în mod diferențiat: la Gheorghe Dinică așteptarea se convertește într-o neliniște, agitație, nervozitate, nemulțumire, iritație ce zac într-o natură de filozof belfer, la Marin Moraru, pe principiul contrastului comic, dar potențînd filonul tragicului, într-o (aparentă) liniște, un (fals) calm, un scepticism prost disimulat, o vioiciune ce ascunde un « umor negru », un « *Galgenhumor* » (« umor de spînzurătoare »). Relația dintre personaje (în sensul non-comunicării) își are un echivalent în relația dintre cei doi clovni din arena circului, dialogul transformîndu-se deseori în monologuri. Mișcîndu-se într-un « *No man's Land* », într-un timp atemporal, dialogul dintre Vladimir-Estragon se încheie (totuși) sub o boltă înstelată, finalul spectacolului aruncînd o binevenită rază de lumină asupra viziunii sumbre a autorului și învăluind într-o poezie discretă sarcasmul crud.

Al doilea element de circ introdus în spectacol apare mai puțin organic: metafora Îmblînzitorului de fiare sub semnul căreia evoluează personajul Pozzo este realizată de interpret (Sandu Sticlaru) într-o cheie stilistică diferită, apropiată satirei realiste. Mai curînd Lucky (Grigore Gonța) se integrează viziunii parabolice, realizînd o marionetă de un grotesc trist, automatismul său verbal transmițînd un mesaj alarmant.

Am dori să adăugăm la șirul exemplificărilor noastre un personaj dintr-o piesă clasică antică, *Fata din Andros* de Terentiu. Este vorba de personajul tatălui, rezolvat de tînărul actor Mihai Mălaimare în stilul histrionilor din comedia antică, a improvizației *Commediei dell'arte* și a clovnului de circ. Este o structură rafinat orchestrată, în cadrul unei compoziții apropiate de virtuozitatea actoricească. Dealtfel, tînărul actor dovedise încă din spectacolul de absolvire (în rolul titular din comedia *Kir Zuliaridi* de Vasile Alecsandri) mari disponibilități pe linia așa-zisului « actor total », capabil de autentică acrobație de circ, sfidînd legile gravitației. Compoziția este construită pe trăsături interioare contradictorii, ceea ce generează și comicul, de fapt un grotesc nu lipsit de o ușoară undă de tragism: pe de-o parte, o fire morocănoasă, aparent intolerantă, pe fondul unei vioiciuni care metamorfozează în mod surprinzător schema clasică a « *senex* »-ului din comedia veche într-un om dinamic, cu reacții rapide, cu treceri bruște de la o stare la alta. În consonanță cu acest « portret interior », actorul a elaborat cu o migală de bijutier cele mai mici detalii (semnificative), mimica, ticurile ce caracterizează atît categoria, cît și individul.

Departe de a fi alunecat pe panta acelor facile « *circenses* » clovnul astfel elaborat intră în relații umane cu celelalte personaje clasice ale comediei latine: servitorul, parazitul, codoașa, tinerii îndrăgostiți. Mihai Mălaimare nu este, ci reprezintă arhetipul și imaginea « deformată estetic » a acestuia, urmărindu-i adevărata dramă, generată de intoleranță și distanțîndu-se voios de ea, cum ar spune Brecht.

Nici de data aceasta nu lipsește dimensiunea poetică, introdusă în spectacol de către protagonistă. Fata din Andros (Tamara Crețulescu) îmbină umorul subțire, ironia fină cu duioșia, acest amalgam reverberînd undele unei autentice poezii asupra universului nu lipsit de contorsionări a comediografului Terentiu. Tinerii interpreți nu « psihologizează », așa cum i-ar putea ispiti anticipările pe care le conține comedia de investigație psihologică a lui Terentiu, nici nu « se joacă » de-a comedia antică, ci ei « citesc » cu mintea și inima unor tineri creatori din secolul al XX-lea codul « semnelor » al căror mesaj ni-l comunică nu numai cu o evidentă vocație ludică, ci și cu o binevenită gravitate.

Iată dar, cum poezia circului aduce în spectacolul teatral o binefăcătoare infuzie de îndrăzneală tinerească și, în același timp, de patriarhală înțelepciune, confirmată de vîrsta milenară a circului veșnic tînăr.

[13] Max Frisch, *Journal*, Paris, 1964, p. 228.

[14] *Așteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett, Teatrul Național « I. L. Caragiale », stagiunea 1979/1980, cu: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sandu Sticlaru, Grigore Gonța; scenografia: Paul Bortnovski.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Tot mai mică și mai mică se făcea luna, pînă cînd ajunse cît o bășică de săpun, apoi nu mai fu decît un simbure de lumină strălucitoare ».

P. L. TRAVERS, *Mary Poppins*

Și în cazul « *musical* »-ului (sau al « comediei muzicale ») cum a fost autohtonizată la noi, putem descoperi paradoxul unei tinereți, și, totodată, « maturități » surprinzătoare, deoarece nici originile, stabilirea vîrstei sau a statutului acestui gen spectacular nu sînt foarte clare, chiar mai puțin clare decît alte specii ale teatrului muzical, precum opereta, *music-hall*-ul și variantele sale. Dicționarul teatral din Oxford indică filiația populară a genului, derivînd din comedia burlescă și « *light-opera* » și indicînd drept primul « *musical* » *In Town* (În oraș) de George Edwardes, adaptat și de Leonard Bernstein.

Desigur că se pot face asocieri și cu tipul de opere ale lui Gershwin *(Of Thee I sing, Porgy and Bess)*, cu vodevilul atît de iubit la sfîrșitul secolului trecut, cu « comediile cu cîntecele » din teatrul universal și românesc (Nestroy sau Alecsandri, în primul rînd) sau cu anumite operete ce ies din tiparele clasice gen « *Walzeroperette* » de Johann Strauss, operetele lui Lehár sau Kalmann. Un astfel de exemplu ar fi *Rose Marie* de J. Friml, *Liliom* după Molnár Ferenc, compozițiile lui Irving Berlin (ale căror echivalente cinematografice au intrat în rîndul celor mai populare melodii).

Astăzi putem descifra limpede *confluența dramei cu muzica*, în cazul celor mai cunoscute « *musical* »-uri ca *My fair Lady* (după *Pygmalion* de G. B. Shaw), *Kiss me Kate* (după *Femeia îndărătnică* de Shakespeare) ca și alte opere consacrate, *Violonistul de pe acoperiș* (The Fidler on the Roof) după Salom Alehem, *Omul din La Mancha* (după Don Quijote de Cervantes). Au apărut opere reprezentative ale genului, *Oklahoma*, *Jesus Christ Superstar* care prilejuiesc cristalizarea unei estetici specifice privind dramaturgia și transpunerea scenică, îndeosebi raportul dintre partea dramatică și cea muzicală și, implicit, disponibilitățile actorului-cîntăreț ce are de interpretat acest gen.

Fără îndoială că, din punct de vedere al opticii satirice, nu se află departe nici genul de compoziții ale lui Jacques Offenbach, acela care pe filiația clasicei « *Opéra comique* » avea să ducă mai departe procesul « demitizării », întrucît tematica mitologică este parodiată și mijloacele de interpretare căzute în desuetudine, de asemenea. Dealtfel, evoluția paralelă (sau, mai bine zis, antagonică) a operei și a « Operei comice » (descinzînd din produsele populare ale teatrului de bîlci) contribuie la sesizarea potențării spiritului ironic, chiar a satirei și sarcasmului față de anumite tare și vicii devenite frîne ale progresului.

Și în cazul « comediei muzicale » românești se poate vorbi de o *funcție satirică* în cristalizarea genului, referindu-ne la cîteva exemple ce ne par edificatoare : *Au fost odată două orfeline* de Eugen Mirea și H. Mălineanu, *Bună seara, domnule Wilde* ! (*Bunburry sau Ce înseamnă să fii onest* după Oscar Wilde), *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. Unele spectacole prezentate pe scena Teatrului de Operetă — *Oklahoma*, *My fair Lady* —, interpretate de cîntăreții acestui teatru, ies din criteriile cercetării noastre, oferind însă unele date interesante din punct de vedere al raportului dintre arta actorului și arta cîntărețului, raport sesizabil în realizările unor cîntărețe ca Cleopatra Melidoneanu sau Constanța Cîmpeanu, care s-au dovedit a fi actrițe de reală inteligență scenică și temperament. Aceasta, în contrast cu stilul de interpretare vetust, unilateral, al multora dintre colegii lor.

Pentru teatru ca și pentru creatorii acestuia, abordarea genului ni se pare a aduce un real cîștig din multe puncte de vedere, o împrospătare binefăcătoare a mijloacelor de expresie, pe linia creării unor disponibilități (ideale) ale așa-zisului « actor total », realizarea unor structuri spectaculare complexe, cu o dramaturgie modernă, al cărei embrion se află tocmai în acele naive dar ironice « *Opéras comiques* », în « *Singspiel* »-ul (piesa cu cîntec) a cărei tradiție a cultivat-o și Mozart și în raportul dintre replică și cuplet de vodevil sau « comediile cu cîntecele ». De asemenea, structura « deschisă », bazată pe principiul montajului, a dus la pulverizarea mitului piesei « bine scrise ». Dealtfel ca și conceptul de « dramaturgie sociologică » pe care Erwin Piscator îl folosește

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în pledoaria sa pentru *Teatrul politic*[15]. Toate acestea au contribuit, intenționat sau neintenționat, la reconsiderarea structurii tradiționale, a continuității, unității conflictului, logicii și coerenței personajelor, la analiza psihologică de tip realist. Inserturile de diverse forme — fie ele lozinci, pasaje gazetărești, prezentarea sau autoprezentarea personajelor, deci, cu alte cuvinte, ruperea unității dramaticului și interferențele cu alte genuri (epicul, liricul) ca și cu alte ramuri ale artei (artele plastice, dans, muzică, film) — au dus la noi forme dramaturgice și, implicit, spectaculare, socotite nu rareori drept hibride.

Este vorba de ceea ce se numește un hibrid, sau mai curînd, putem privi aceste noi structuri ca pe o unitate în varietate? Fără îndoială, au apărut noi dimensiuni stilistice, noi mijloace de expresie artistică, firesc fiind ca un nou mod de reflectare și, de cele mai multe ori, o *nouă optică*, « deformantă » din punct de vedere estetic, neconformistă, anticonvențională și hotărît *antiiluzionistă*, să producă aceste mutații.

Dacă în piesele muzicale tradiționale — operete sau comedii muzicale înrudite cu opereta — un factor fundamental îl constituie *iluzionarea* publicului, de unde o serie de trăsături caracteristice ca pitorescul, exotismul, somptuozitatea pînă la redundanță, noile specii (începînd cu noul concept brechtian al « operei » sau, mai înainte, filiația « operei comice » populare) rup magia iluziei sau « demitizează » arsenalul tipic : mitul ascensiunii sociale, al unei bune stări strălucitoare (definite ca atare, de tip « operatistic ») a unei bune dispoziții permanente, în cadrul căreia eroii cîntă, dansează, exaltă bogăția și fericirea pe care o generează.

Nu rareori, latura « telurică » este îmbinată cu miraculosul (« *le merveilleux* »)[16], cu un exotism, de bazar, un folclor (am zice, poluat, prin excelență), un erotism de tip « *Kitsch* », în concordanță cu falsitatea acestui univers amăgitor. Încă John Gay satiriza cu a sa *Opera cerșetorilor* (*The Beggar's Opera* — 1728) clișeele și poncifele operei tradiționaliste, proces pe care Brecht îl adîncește și îl radicalizează în *Opera de trei parale (Die Dreigroschenoper)*.

De altfel, se poate urmări pînă astăzi linia unor permanențe tematice, a unor motive reluate în cadrul genului : tema bogăției, așa cum este abordată, de pildă, în *Opera de trei parale*, *Liliacul*, *Pericola*, *My fair Lady*, *Hello, Dolly* ! piese muzicale diferite ca gen și ca epocă. Sau tema călătoriei (și, implicit, a mitului îmbogățirii) în *Pericola*, *Oh, Calcutta* !, *Drumurile spre Katmandu*.

În excelenta sa cercetare sociologică, Richard Demarcy descifrează cristalizarea unui miraculos de tip nou (și cît de vechi totuși) : astrologia, dînd ca exemple grăitoare piese muzicale care au stîrnit psihoze colective precum *Hair*, *W*, *Godspell*, *Jesus Christus Superstar*. Desigur că « *fans* »-ii isterizați de aceste producții fac parte dintr-o lume cu o concepție ideologică și filozofică diametral opusă de a noastră, în care optica așa-numitei « societăți de consum » denaturează însuși sensul existenței umane, în care raporturile dintre individ și societate sînt alterate, alienate, deformate. Drept consecință, speciile teatrului muzical sînt privite, aproape în totalitate, ca mijloace de *evaziune*, ca un gen de droguri pe plan spiritual și moral.

În opoziție cu acestea, exemplele din domeniul « comediei muzicale » românești pe care le-am enunțat ni se par edificatoare, în primul rînd prin optica ce le caracterizează (funcția *satirică* menționată), dar și funcția de *divertisment*, funcție fundamentală a teatrului, pe care o subliniază și Brecht în *Micul Organon pentru teatru* (precizare esențială pentru evitarea unor interpretări eronate, unilateralizante, privind caracterul strict didactic al teatrului epic).

Una dintre primele comedii muzicale, *Au fost odată două orfeline*, de Eugen Mirea și H. Mălineanu, era mai degrabă o parodie la adresa genului de proză « larmoaiantă », cu personaje contrastante « albe » și « negre », cu efecte melodramatice, deci storcînd lacrimi din belșug, spectacolul mizînd pe « reversul medaliei » — în locul lacrimilor apărînd rîsul și luciditatea în recunoașterea unor clișee ale genului. Comediile muzicale la care ne gîndim ca fiind reprezentative, și anume *Nu sînt Turnul Eifel* (în primul rînd), *Bună seara, domnule Wilde* ! (ca o primă încercare izbutită) și spectacolul cu comedia shakespeariană *Nevestele vesele din Windsor* gîndit ca un « *musical* » modern, configurează cu priosință reperele de bază ale speciei.

Mai întîi, cristalizarea conceptului de « spectacol integral » sau « total » (cu rezonanțe din acel wagnerian « *Gesamtkunstwerk* ») în cadrul căruia cuvîntul, cîntul, dansul coexistă armonios. Ca o consecință directă, cristalizarea tipului de « actor total », noțiune care oricît ar fi de demonetizată

[15] Erwin Piscator, *Teatrul politic*, București, 1966, p. 153.

[16] Cf. Richard Demarcy, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu poate fi înlocuită cu un alt termen la fel de sugestiv, actorul tuturor disponibilităţilor, al tuturor posibilităţilor, al maximei expresivităţi artistice. În nemijlocită legătură, noul raport ce se stabileşte între « solist » şi ansamblu, între « vedetă » şi echipă, cu greutate specifică pe creaţia de grup sau « echipa de vedete ». De asemenea, noi raporturi între planul vizual şi cel sonor, ca şi între scenă şi sală, deci implicaţii psiho-sociologice noi faţă de tipul de spectacol tradiţional.

« Tratamentul » special pe care îl suferă textul dramatic devenit « *musical* » imprimă acelui text dacă nu noi idei, în orice caz — noi accente. Chiar dacă, comedia lui Oscar Wilde nu cultivă « un badinaj fără mesaj »[17], paradoxurile avînd întotdeauna un sens mai profund, dincolo de scînteierile spiritului, piesa devenită « musical » cîştigă o dimensiune satirică mai evidentă, datorită decupajului sau « montajului » ce facilitează sublinierea unor accente. Astfel, relaţia dintre personajul Oscar Wilde, ca autor şi *raisonneur* şi eroii săi, potenţează satira lipsită de sarcasm, mai curînd maliţioasă (aşa după cum i se potriveşte elegantului dandy).

Piesa Ecaterinei Oproiu pare a fi rămas aceeaşi şi, totuşi, « alta », tot sclipitor de inteligentă, dar parcă mai tensionată. Cuplului El-Ea li se adaugă un al treilea personaj important, Femeia cu ouă, care în ciuda unei « familii spirituale » şi stilistice diferite, devine un *raisonneur* plin de înţelept haz popular.

Comedia shakespeariană nu pare a se simţi deloc străină în noua sa haină, ba, dimpotrivă, seva şi densitatea apar potenţate. Fiind « contemporanul nostru », Shakespeare a anticipat numeroase aspecte, unele surprinzător de concrete, privind naşterea unor noi mituri generate de aşa-zisa « societate de consum ». Umanitatea şi universalitatea geniului shakespearian se fac (din nou şi din nou) simţite. « Tratamentul » aplicat unei capodopere nu a coborît-o de pe piedestal asemenea unui act inconoclast, ci a apropiat-o spiritului contemporaneităţii.

Sub raport spectacologic, toate cele trei exemple sînt, fiecare în felul său, un adevărat « *quod erat demonstrandum* » împotriva prejudecăţilor, atitudinilor rigide sau « puritanismului » estetic. În primul rînd, prin forţa ludică, prin bucuria jocului, prin omogenitatea (sau chiar sudura) echipei. Prin lipsa de prejudecăţi a « vedetei » care joacă, cîntă, dansează cu o mobilitate interioară şi exterioară desăvîrşită. Exemplul cel mai grăitor: un actor « de dramă » ca Ştefan Iordache desfăşoară o poftă de joc contaminantă, se lasă furat de frenezia (acea frenezie despre care au scris toţi cronicarii) generală. Ceea ce se comunică sălii, o sală cuprinsă la rîndul ei de bucuria jocului, a teatrului, a muzicii, a culorilor.

S-ar putea scrie studii lungi (şi chiar « savante ») despre *noua receptare* a spectacolului, despre noile implicaţii psiho-sociologice care ar putea explica adevăratele triumfuri, sărbătoarea (deci, teatrnl ca sărbătoare, nu este o formulă învechită . . .).

Un element esenţial îl constituie *ritmul* acestui gen de spectacol, *tempo*-ul, gradaţia, *crescendo*-ul. Desigur că în acest ritm ascendent, care are o temperatură echivalentă şi căreia îi corespunde o *dispoziţie* sufletească sînt cuprinşi factori care depăşesc (pur şi simplu) explicaţia succesului, sau, mai precis, nuanţează noţiunea de *succes*. Dacă înainte, spectatorul îşi propunea ca la spectacolul « său » să-l (re)vadă pe actorul preferat, fie el tragedian, actor de comedie sau cîntăreţ, genul de spectacol despre care vorbim depăşeşte nivelul individualităţii artistice ! spectatorul se duce la *piesa* Ecaterinei Oproiu, la spectacolul *Teatrului Mic*, la « viziunea regizorală » a Cătălinei Buzoianu, să-i vadă pe actorii Ştefan Iordache, Leopoldina Bălănuţă sau Carmen Galin (şi, eventual noul decor al lui Andrei Both sau compoziţiile lui Ion Cristinoiu, Mircea Florian etc.).

Prinşi în binefăcătoarele unde ale aceleiaşi bucurii, creatorii şi spectatorii sînt, nici nu s-ar putea altfel în anii 1979—1980, oamenii *lucizi* ai secolului XX, ai acelui « secol al ştiinţei », cum l-a definit Brecht. De aceea, (aproape) nimic din ceea ce celebrează această bucurie nu rămîne neatins de aripa fie numai maliţioasă, fie chiar necruţătoare a ironiei sau auto-ironiei. Tema gravă a piesei Ecaterinei Oproiu, parabola care sugerează dimensiunile fundamentale ale existenţei umane *rămîn* grave, tulbură conştiinţele, deranjează prejudecăţile, operează incomod.

Farsele din comedia shakespeariană au un iz amar, invită la meditaţie, iar întreaga parte secundă a spectacolului este încărcată de mari tristeţi, dar niciodată de pesimism. Chipul colorat, pasta groasă sau substanţa parcă mereu schimbătoare, ca într-un neliniştitor caleidoscop, nu pot ascunde semnificaţiile adînci, implicaţiile filozofice, transcedentarea pe plan superior de generalizare.

Mult discutatul (şi disputatul) concept al « corporalităţii », obsesia « *limbajului corporal* » se convertesc aici într-un mijloc necesar, de fapt, indispensabil. Actorul este conştient că el trebuie

[17] Cronica Ilenei Popovici, în *Teatrul*, 1971, 12, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să fie stăpînul propriului său instrument, pe care îl antrenează cu tenacitate, spre a nu fi eliminat din competiţie. Acel concept sportiv al « condiţiei fizice » (căreia îi corespunde disponibilitatea psiho-intelectuală) se dovedeşte a fi în acest gen de spectacol o condiţie esenţială. Alături de protagonişti, interpreţii celorlalte roluri simt pe umerii lor « povara » plăcută a unor sarcini actoriceşti complexe. Altfel, cum s-ar putea explica arta de bijutier a unor actori ca Mitică Popescu, cu un sigur simţ al stilului, cu o auto-ironie subţire, cizelarea pe care a dovedit-o tînărul actor Sorin Medeleni în ipostaza unui Cupidon fermecător, « distanţîndu-se » de « *Love-Story* » şi încurajînd, totodată, povestea de iubire? Sau bucuria ce iradiază din apariţiile actriţei Carmen Stănescu, senzaţia de « *bien-être* » pe care o transmite în spectacolul *Bună seara, domnule Wilde*!

Reproşul unei tendinţe spre încărcare, spre oarecare prolixitate, care i s-a adus regizoarei Cătălina Buzoianu (şi) în spectacolul *Nu sînt Turnul Eiffel*, cristalizarea unui stil baroc ce pare a-i defini viziunile regizorale îşi poate avea o explicaţie, în cazul acestui spectacol. Este, în oarecare măsură, o prolixitate deliberată, dovedită şi prin scenografia « cu sclipici », prin costumele stil « retro », prin coregrafia « retro » (cultivată, se pare, pe multe meridiane în zilele noastre). Şi, totodată, ritmul spectacolului, cascada de imagini şi sunet, mişcarea continuă, bogată, variată, nu rareori de factură acrobatică, toate acestea pot contribui la senzaţia de « mult », de încărcat. Actori şi spectatori trăiesc « pe nerăsuflate », pierd parcă noţiunea timpului (ceea ce nu înseamnă deloc iluzionare!).

Un loc important în acest gen de spectacol (bineînţeles, în spectacolul de calitate, de bun gust) îl are metafora, calea de la metafora poetică a textului dramatic la metafora scenică fiind, cîteodată, sinuoasă. În mai mică măsură spectacolul *Bună seara, domnule Wilde*! (marcat, fără îndoială, de stilul « TV » specific regizorului Alexandru Bocăneţ), celelalte două spectacole cercetate de noi cultivă metafora: înăuntrul parabolei « drumul vieţii », metafora casei solare şi a Turnului Eiffel sînt implicate, « joacă » în spectacol. În fond, însuşi personajul Femeia cu ouă poate fi privit ca un personaj alegoric, în acelaşi timp, reprezentanta unei categorii sociale şi a unui temperament uman caracteristic prin felul de a gindi şi de a se exprima. În « *musical* »-ul shakespearian decorul mobil este dominat de cele două metafore ce aduc o undă de poezie şi de umor amar, iar sonetele ce corespund unor coperţi de carte sintetizează mesajul poetului dramatic. Despre costume, originale şi anticonvenţionale, s-a spus pe drept cuvînt că ar putea constitui obiectul unei analize semiologice [18].

În sfîrşit, chiar titlurile (două dintre ele schimbate faţă de titlul original) ar putea servi drept argumente în plus în mecanismul « tratamentului » suferit de la dramă la « *musical* ». *Au fost odată două orfeline* sugerează imediat atitudinea, optica de astăzi faţă de melodrama *Cele două orfeline*, iar *Bună seara, domnule Wilde*! ne pune într-o relaţie de venerabilă simpatie faţă de autorul comediei *Bunburry sau Ce înseamnă să fi onest*. În cazul comediei shakespeariene nu era neapărat nevoie de schimbarea titlului, deşi uneori s-a făcut şi acest lucru (*Kiss me, Kate*, fiind musicalul care pleacă de la comedia *Femeia îndărătnică*).

Pledoarie pentru voioşie, dragoste de viaţă şi antrenament al lucidităţii critice, « *musical* »-ul nu înseamnă gen « minor » sau act ireverenţios. El poate spori strălucirea artei actorului, a artei spectacolului în ansamblu, ca şi a artei de a participa ca spectator.

★

Frumuseţea şi bunătatea păpuşilor

« Păpuşile beau din pocale de argint. Se sărutau între ele pe amîndoi obrajii. Alcătuiau un fel de conciliu mondial al păpuşilor. Credeau în bunătatea păpuşii »

MARIE LUISE KASCHNITZ — *Păpuşile*

Goethe, Kleist, Gordon Craig, Federico Garcia Lorca sînt numai cîţiva dintre marii creatori care au iubit cu ardoare păpuşile. O capodoperă ca *Faust* îşi datorează geneza unei cărţi populare (*Volksbuch*) şi unui spectacol popular de păpuşi. Rar o profesiune de credinţă mai patetic de sinceră

[18] Cronica Mirei Iosif, in *Teatrul*, 1968, 6, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca scrierea programatică a lui Kleist *Despre teatrul de marionete*. Teatrul modern mai resimte și astăzi ecourile « supramarionetei » lui Craig. Înrîuriri și rezerve, prețuire și polemici. Poezia ardentă a lui Garcia Lorca s-a făcut auzită și prin glasul miraculos al păpușilor.

Păpușa a pătruns și pătrunde din ce în ce mai mult în cele mai diferite domenii ale artei spectacolului : teatrul dramatic, operă, « *musical* », *music-hall* și cabaret politic, spectacole de poezie și muzică, cinematografie, televiziune. Noțiunea actuală de « teatru de animație » cuprinde figurina neînsuflețită și omul, figurativul și nonfigurativul, elementul publicitar sau metafora poetică. De la tradiționalul teatru de păpuși, marionete și umbre la diversitatea, la multitudinea formelor și modalităților de astăzi s-au făcut pași enormi. S-au petrecut mutații fundamentale ale concepției despre frumos, « deformarea estetică » a pătruns și în sfera altădată « frumoasă », idilică iluzionistă a păpușilor. Omul nu se mai ascunde, de cele mai multe ori, după perdea sau în « castelul » anonim al păpușarului, devenind partenerul păpușii.

Confluența Orientului cu Occidentul a dezvăluit binefăcătoare roade, de la influența Karagözului islamic la misterioasele păpuși javaneze și maiestoasele păpuși uriașe japoneze de tip Bunraku. Abstractizarea operată de creatorii de la Bauhaus, figurinele nonfigurative ale lui Oscar Schlemmer, apoi « circul » lui Calder, grotescul și satira lui Serghei Obrazțov, în sfîrșit, implicațiile politice ale teatrului *Bread and Puppet* sînt numai cîteva dintre momentele de răscruce din evoluția unui domeniu străvechi al teatrului, al unuia dintre izvoarele sale, dacă ne gîndim la eposurile hinduse *Mahabharata* și *Ramayana*.

În contextul teatrului modern, rolul păpușii nu mai este demult unul de natură decorativă, înfrumusețătoare. Dacă considerăm că odată cu cristalizarea *Teatrului politic* al lui Erwin Piscator a devenit o modalitate esențială în transmiterea și sublinierea mesajului și dacă ținem seama de locul important pe care păpușile îl jucau și în trecut, în cadrul marilor procesiuni și sărbători ale evului mediu și Renașterii, nu ne surprinde marea înflorire pe care o trăim în zilele noastre. Ca niciodată pînă acum, o (aproape infinită) diversificare, o multitudine de tehnici și mijloace de expresie, un nelimitat tărîm al experimentului artistic, un generos mijloc de comunicare între oameni.

Miraculosul n-a dispărut și, probabil, nu va dispărea niciodată din acest univers în care « totul este posibil », realul și fantasticul, naturalul și supranaturalul coexistînd. Deși omul contemporan nu mai este demult omul iluziilor ci dimpotrivă, omul demersului analitic și critic, el se « minunează » și astăzi, copilul care zace în fiecare dintre noi fiind capabil de această minunare. Dar teatrul de păpuși nu mai este demult (doar) un teatru de copii sau pentru copii, devenind (și) un teatru al « celor mari ». De fapt, această dihotomie se dovedește a fi o falsă problemă, deoarece s-a constatat de către psihologi și sociologi că astăzi copiii au o capacitate de percepere a abstractului mult sporită față de generațiile trecute. Noțiuni ca « *Doll-therapy* » (terapia prin păpuși) au intrat în terminologia medicală curentă. În grădinițe și școli de creație păpușărească a devenit o disciplină alături de celelalte importante elemente formative din perioada timpurie a pedagogiei.

În teatrul contemporan, coexistența actorului viu cu figurina neînsuflețită cunoaște o forță de atracție crescîndă. Peter Schumann, Michael Meschke ca și nenumărați păpușari populari (pe direcțiile variantelor Vasilache și Marioara, Karagöz, Hans Wurst, Petruška, Punch and Judy etc.) au creat o nouă configurație și, în același timp, continuă marile tradiții ale genului. Inovația, experimentul nu anihilează ceea ce tradiția a dezvăluit drept peren, dimpotrivă, potențează noul. « Lanterna magică » sau « Teatrul negru » continuă vechi forme ale teatrului de bîlci, păpușile supradimensionate ale teatrului *Bread and Pupper* se află pe firul teatrului medieval și al înnoirilor expresionismului. Desigur că « nimic nou sub soare » și, totuși, cît de noi, șocante, violentînd chiar imaginile sau poncifele moștenite.

Un spectacol ca *Tyl Ulenspiegel*[19] este grăitor pentru confluența teatrului (pleonastic exprimat, dramatic) și al teatrului de păpuși. Începînd cu dramatizarea, continuînd cu formula preconizată de regizoarea Cătălina Buzoianu, « spectacol cu actori, marionete și măști » și sfîrșind cu receptarea

[19] *Tyl Ulenspiegel* de Charles de Coster, versiune dramatică Theodor Mănescu. Teatrul « Țăndărică », stagiunea 1978/1979 ; regia : Cătălina Buzoianu, marionete și măști : Liana Axinte ; muzica : Mircea Florian ; mișcarea scenică : Miriam Răducanu, cu Horațiu Mălăele, Leopoldina Bălănuță, Rodica Negrea, Papil Panduru și minuitorii Teatrului « Țăndărică ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« activă » de către public, spectacolul demonstrează cu neobosită dăruire și patetism (ceea ce nu este egal cu patos . . .) că un spectacol complex nu este același lucru cu un hibrid. Într-adevăr, dacă vechile spectacole populare de bilci erau hibride (în sens estetic, nu în înțelesul imediat al noțiunii), atunci și acesta este astfel. Înclinația Cătălinei Buzoianu spre acel baroc despre care am pomenit se face simțită și de data aceasta, constituind, probabil, un dat consubstanțial, definind un stil (și, sperăm, neriscînd să devină o manieră).

Este, în primul rînd, un spectacol *vital* (vitalist), dens, un « *theatrum mundi* », « *memento mori* » și « *Totentanz* » totodată. El pare a confirma ceea ce Johan Huizinga sublinia a fi puterea *imaginii* în arta medievală, confirmînd în același timp și capacitatea de comunicare a *verbului poetic*. Este și aceasta un « spectacol integral » în care diferite arte converg într-un tot armonios.

Structura spectacolului cuprinde trei nivele de relații ale actorului : ale actorului cu partenerii-actori, ale actorului cu partenerii-marionete și ale actorului cu măștile. În felul acesta se produce un proces de dedublare și distanțare (încadrabil chiar acelui VE (efect de distanțare), prezent dealtfel și în producțiile teatrului medieval sau oriental. Interpreții principalelor roluri — Tyl Ulenspiegel, Nele, Soetkin, Claes, respectiv Horațiu Mălăele, Rodica Negrea, Leopoldina Bălănuță, și Papil Panduru — au dovedit capacitatea de trecere rapidă de la o ipostază la alta, de la o stare la alta, de la un mijloc de exprimare la altul. Nu rareori, îndeosebi Leopoldina Bălănuță și Horațiu Mălăele, au avut momente de autentică virtuozitate actoricească, netemîndu-se de patos tragic, nici de grotesc. Ei au demonstrat și un acut simț al stilului, receptivi la sugestiile teatrului popular medieval, la jocul robust sau, dimpotrivă, hieratic, stăpîni fiind, în aceeași măsură, pe strigăt ca și pe șoaptă, pe hohot ca și pe lacrimă.

Există o perfectă sudură între personajele vii și personajele neînsuflețite, de data aceasta actorii mînuitori fiind adevărați virtuozi în sincronizarea dintre cele două categorii de personaje. Reverberațiile de poezie și puritate coexistă cu tragismul crud, necruțător al torturilor medievale, niciodată suferința, nedreptatea sau chiar moartea nu duc la dispariția dragostei de viață, a speranței. În acest sens, spectacolul transmite, fidel romanului picaresc al lui Charles de Coster, un mesaj profund umanist, tonic.

Gama comicului cunoaște o amplă scală de nuanțe, de la comicul gros, licențios, specific epocii, pînă la sarcasm sau ironia subțire prin care se filtrează pasta groasă a elementului narativ, atît de permeabil elementului dramatic și liric.

Măștile și marionetele concepute de Liana Axinte amintesc de liniile aspre ale gravurilor în lemn, figurile fiind particularizate prin detalii revelatorii ținînd de expresie sau mișcare. Însuși jocul actorului cu masca, asemănător rafinatului cod japonez sau relativismului pirdandellian al raportului față-mască creează spectatorului o (incomodă) stare de neliniște.

Muzica compusă de Mircea Florian (adevărat comentariu « muzical » cu o certă funcție dramatică) contribuie nu atît la sugerarea unei atmosfere « evocatoare », cît la imprimarea unui ritm (îndeosebi lăuntric, cu rădăcini subterane profunde).

Mișcarea scenică elaborată de Miriam Răducanu a ținut seama de nevoia pe care a simțit-o regizoarea de a îmbina ritmurile și, implicit, stările, de a crea un univers naiv și rafinat totodată, crud și pur, vesel și trist.

Continuînd linia unor spectacole de pe scena Teatrului « Țăndărică » (de exemplu, *Prințesa și ecoul*, *Pisica de una singură*, *Sînziana și Pepelea*, apoi *Jocuri de poeți*, *jocuri de copii*, *Don Quijote*) dar depășindu-le, considerăm spectacolul *Tyl Ulenspiegel* reprezentativ pentru demonstrația pe care ne-am propus-o, drept un etalon și un argument pe deplin convingător în spiritul acelui « dialog al artelor » ce se face din ce în ce mai des auzit în arta spectacolului de astăzi.

Teatru-circ-*musical*-păpuși, tot atîtea fațete ale creației, tot atîtea voci în concertul grav și voios al Terrei, tot atîtea șanse de a ne apropia mai mult unii de alții. Căci, așa cum mărturisea Federico Garcia Lorca, « Teatrul este o școală a plînsului și a rîsului și o tribună liberă, unde oamenii pot să scoată în evidență morale vechi sau îndoielnice și să explice cu exemple vii normele veșnice ale inimii și simțămîntului omului » [20].

[20] Federico Garcia Lorca, *Cozerie despre teatru*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, II, București, 1973, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA CONFLUENCE DES ARTS DANS LE SPECTACLE. NOUVEAUX REPÈRES STYLISTIQUES

RÉSUMÉ

Les structures complexes du spectacle contemporain témoignent d'une tendance vers la diversification des espèces théâtrales et des moyens d'expression artistique, ainsi que des disponibilités accrues de l'interprète d'aujourd'hui.

L'aspiration vers une « œuvre d'art intégrale », préfigurée déjà dans le spectacle antique grec se concrétise de nos jours à travers de nouvelles formes et modalités. La confluence du théâtre, avec un art très ancien, tel que le cirque, des formes mixtes comme le *musical*, ou bien l'entrée du guignol et des marionnettes dans la composition du spectacle théâtral démontrent les difficultés à opérer des délimitations forcées entre les espèces du spectacle ou entre les arts « majeurs » et ceux soi-disant « mineurs », avec des conséquences psycho-sociologiques symptomatiques pour ce qui est de l'implication du spectateur contemporain.

Quelques spectacles représentatifs en ce sens, tels que *Elisabeth Ire* de Paul Foster, dans la mise en scène de Liviu Ciulei, *La Mégère apprivoisée* de William Shakespeare, dans la mise en scène de Iulian Vișa, ou bien *Nu sînt Turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel) par Ecaterina Oproiu et *Tyl Ulenspiegel* d'après Charles de Coster, les deux dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu, nous ont permis de déchiffrer certains éléments spécifiques dans la cristallisation d'une esthétique novatrice concernant la dramaturgie et la transposition scénique et engendrant de nouveaux repères stylistiques dans le spectacle contemporain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARGUMENTE PENTRU O STILISTICĂ TEATRALĂ

de MIHAI RĂDULESCU

În eseul său *Dramatis Personae*, Maria Vodă-Căpușan remarcă intervențiile autorului menite să deconspire personajul, în *O scrisoare pierdută*, prin semnalarea comportamentului nonverbal și nonverbal sonor. Cercetătoarea se referă la momentul electoral: « incapacitatea oratorului de a menține nu numai fluxul logic, ci chiar fluxul rostirii cuvintelor, prin dicțiune și respirație. El se întrerupe mereu lăsînd frazele suspendate în aer; *indicațiile parentetice ale dramaturgului* ⟨ ... ⟩ *menționează mereu că vorbitorul, năpădit de o emoție reală sau simulată, își șterge nădușeala, bea un pahar cu apă, e pe punctul să izbucnească în lacrimi și așa mai departe* » (p. 186, subl. n.).

Oare se poate ajunge la o ordonare a unor asemenea comportamente scenice? Desigur, socotind că ele alcătuiesc un limbaj, cel al mimicii, gesturilor și atitudinilor, le putem aplica categoriile limbii. De pildă, în cele de mai sus recunoaștem o *serie sinonimică*, aceea a manifestării nonverbale a *emoției*. « Se adaugă, continuă cercetătoarea, și intervențiile publicului, aplauzele și huiduielile, ⟨ ... ⟩ o întreagă tehnică de „bruiaj", extrem de eficientă scenic prin savanta alternare a cuvîntului cu zgomotul în planul auditiv al reprezentației » (*ibidem*). Fără îndoială, termenul « bruiaj » este sugestiv, dar el nu poate fi utilizat într-o descriere științifică precum este aceea la care tindem, respectivul termen fiind relațional și implicînd o atitudine stilistică a celui care îl folosește. În exemplele din urmă descifrăm categoria largă a *comportamentului nonverbal sonor*, acesta utilizat ofensiv împotriva limbajului propriu-zis.

Maria Vodă-Căpușan descrie foarte eficient relația dintre cele două mijloace de comunicare umană: « Piesa de oratorie caragialiană se configurează astfel specific ca o comunicare bilaterală, unde reacția receptorului se face mereu prezentă, modulînd în consecință mesajul comunicat, în forma și chiar substanța sa, orientîndu-l într-un crescendo al incoerenței și într-o involuție a inteligibilității, duse uneori pînă la punctul extem al întreruperii » (p. 186 — 197), sau, ocupîndu-se de un unic personaj, în lumina aceluiași tip de comportament, analista scrie: « Cea mai remarcabilă manifestare a tehnicii caragialiene de bruiaj rămîne fără îndoială sughițul Cetățeanului turmentat, acompaniind fidel discursul lui Cațavencu » (p. 187, însoțit de o deosebit de elocventă paralelă cu *Ucigaș fără simbrie*).

Aceste citate ne-au folosit pentru a atrage atenția asupra faptului că limbajul comportamental nonverbal, sonor sau nu, preocupă pe cercetători și că el necesită efortul unei sistematizări care și-ar dovedi utilitatea atît în domeniul spectacologiei cît și în cel didactic.

Mai mult acest domeniu al manifestării actorului a preocupat și pe marii dramaturgi. Să citim cu atenție următorul fragment din comedia lui Pierre Caron de Beaumarchais, *Nunta lui*

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 123—131, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Figaro sau *O zi de pomină*. « Cu *God-dam*, în Anglia, nu poţi duce lipsă de nimic. Vrei să guşti un pui gras şi gustos? intri-ntr-o tavernă, faci doar gestul ăsta flăcăului *(întoarce frigarea)*, *God-dam* şi ţi se aduce ceva ca o copită de vită sărată, fără pîine. E minunat! Ţi-e poftă să dai pe gît un *bourgogne* excelent sau un vin alb? nu faci decît gestul *(destupă o sticlă)*, *God-dam*! şi eşti servit cu o halbă de bere, din cositor curat, cu un guler de spumă uite-aşa »[1] etc. Cu certitudine, scriitorul ar fi putut completa tirada, în faţa respectivelor paranteze cu indicaţii ca: 'faci doar gestul de-a întoarce frigarea' şi 'te faci doar că destupi o sticlă'. Totuşi, a evitat această redactare. De ce? Pentru că a resimţit limbajul gestual ca echivalent cu cel al cuvintelor şi, *evitînd o tautologie*, l-a preferat pe cel mai direct şi mai economicos, limbajul comportamentului nonverbal, mai exact spus a preferat folosirea unor *clişee comportamentale nonverbale (acele unităţi comportamentale nonverbale aflate de-a gata şi ireductibile*[2]) în completarea frazei construite pînă la ele din cuvinte.

Încercînd să aruncăm o privire mai cuprinzătoare asupra comportamentului nonverbal, ne reţin atenţia două spectacole reprezentate pe scenele Teatrului Mic şi respectiv Teatrul Foarte Mic.

Să ne oprim iniţial asupra comportamentului vestimentar, aşa cum apare el în spectacolul cu piesa *Minetti. Portret al artistului la bătrîneţe* de Thomas Bernhard (tradusă alert şi potrivit necesităţilor scenice de Adriana Popescu şi Sanda Munteanu), deoarece hainele şi manipularea lor au un anume rol caracterizator în text, existînd indicaţii şi replici precise cu privire la ele.

« Ştii ce orăşel mic e Dinkelsbühl? / Pe mine se vede cît de colo că am trăit /treizeci de ani la Dinkelsbühl / (se examinează din cap pînă-n picioare). Aşa arată un om / care a trăit a vegetat / / treizeci de ani la Dinkelsbühl / Pantalonii ăştia ponosiţi / haina asta veche / pantofii ăştia vechi » (III; lipsa punctuaţiei aparţine textului original). Există suficiente argumente ca această înfăţişare (respectată în montarea spectacolului) să fie atribuită sărăciei. Dar dezamăgirile personajului i-au creat o atitudine de neglijenţă sau, explicînd mai profund, obsesiile lui spirituale l-au depărtat de sfera practicului şi a imediatului: « Minetti intră în scenă îmbrăcat cu un palton lung pînă la călcîie, cu pantofi negri de lac cu ghetre, o pălărie cu boruri largi şi o umbrelă pe braţul stîng »; indicaţiile, perfect respectate de regizoarea Anca Ovanez-Doroşenco şi de George Doroşenco (decor şi costume), sugerează, pînă aici, 'demodarea'; dar indicaţiile nu s-au încheiat. « Şiretul desfăcut al indispensabililor atîrnă afară din cracul pantalonilor » (I).

Nu putem pătrunde în atît de bogatul şi grăitorul furnicar al comportamentului vestimentar fără să solicităm filozofului englez Thomas Carlyle să ne îndrume, el care, în *Sartor Resartus*[3], s-a ocupat de implicaţiile simbolice şi metafizice ale nevoii omului de a-şi acoperi nuditatea: « Montesquieu a scris *Spiritul legilor* ⟨ . . . ⟩, la fel am putea noi scrie *Spiritul Veşmintelor*; astfel, alături de un *Esprit des Lois*, mai bine spus un *Esprit des Coutumes*, s-ar cuveni să avem un *Esprit des Costumes* » (p. 34). Acest joc de cuvinte (cutume — costume) va urmări, grăitor, cititorul, pe tot parcursul lecturii operei numite.

Dar, cutumele nu sînt singurele tutelînd îmbrăcarea omului. Minetti « (priveşte spre tavan): Hazardul / e ceea ce ne înspăimîntă. *Doamna* (brusc): Şiretul de la indispensabili domnule / s-a desfăcut şiretul de la indispensabili (bea. Minetti se apleacă, vede şireturile desfăcute şi încearcă să le lege, dar nu reuşeşte). *Doamna*: Mai întîi se desfac şireturile de la indispensabili / ele se desfac mai întîi (rîde şi bea); mai întîi / şireturile / şireturile de la indispensabili. *Minetti*: Desigur şireturile de la indispensabili / da desigur şireturile (renunţă să lege şireturile. Omul de serviciu încearcă să-i lege şireturile şi, în cele din urmă, reuşeşte). *Minetti*: Vremurile se schimbă (trage de gulerul cămăşii): Şireturile de la indispensabili / (Doamna bea) Oboseala e de vină / oboseala crescîndă » (I).

Bineînţeles, cutuma are cuvîntul ei de spus aici (nu în înţelesul juridic al termenului, ci cu sensul: obicei) — şireturile de la indispensabili se poartă înnodate. Mai important, însă, în această structură situaţională scenică, ni se pare a fi faptul că atît Doamna cît şi Minetti atribuie o *semnificaţie* dezlegării acestor şireturi, fiecare în spiritul obsesiei proprii: Doamna (îngrozită de etapele succesive ale îmbătrînirii), repetînd acel cumplit: « mai întîi » . . ., pune diagnosticul începuturilor senectuţii; Minetti (el se află chiar în pragul morţii, poartă pilulele cu otravă în buzunar), dînd vina

[1] Beaumarchais, *Théâtre de* . . ., Paris, 1942, III, 5, p. 200. Textele al căror tălmăcitor nu este consemnat (acesta şi următoarele) sînt traduse de noi.

[2] Vezi articolul nostru *Clişeul comportamentului nonverbal*, în « *Antract* », *Caiet-program al Teatrului « Ion Vasilescu »*, 1981, nr. 2, p. 23.

[3] Londra, [1936].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe oboseală, își vestește, de fapt, sfîrșitul definitiv și și-l explică. Două teme majore ale dramei omului, relevate de o piesă meschină de îmbrăcăminte : șireturile de la indispensabili.

Dar rolul scenic al acestor șireturi nu se oprește în locul citat. Ele devin un semn al destinului, o încifrare a aprobării sau dezaprobării fatice. Iată-l pe bătrînul actor perorînd despre condiția artistului : « Înțelegeți doamnă / lumea artei e plină / de existențe ratate (se adresează lui însuși) : Defăimare / batjocură / distrugere (se uită la ceas) : Și iarăși și iarăși imaginați-vă *nebunul prinde curaj și vorbește (se apleacă să vadă dacă nu i s-a desfăcut șiretul de la indispensabili) : Nu s-au mai desfăcut / Cum prinde curaj și vorbește* » etc. (I ; subl. n.) Se vede bine că redobîndirea curajului (îi trece brusc prin minte că directorul de teatru i-a dat întîlnire în acest hotel pentru a-i da un rol, după 30 de ani de absență de pe scenă, acest director care i-a stimulat curajul ar trebui, în sfîrșit, să apară, căci îl așteaptă, îl așteaptă de atîta timp . . .), se vede bine că s-a obișnuit ca de cîte ori îi revine curajul, să i se întîmple ceva ce să-l împiedice, ceva care să-i stăvilească încrederea în sine. Dar nu, piedica lui din seara aceasta, umilirea sa, n-a mai intervenit : șireturile nu s-au mai desfăcut. Este un semn, e semnul că poate fi plin de încredere.

În temeiul datelor de pînă acum, putem afirma că sărăcia, vetustul și neglijența comportamentului vestimentar al personajului contribuie în chip impresionant la formarea unei imagini morale a lui (din exterior către interior). Marii actori (Charlie Chaplin) nu au neglijat niciodată rostul acestei ramuri a comportamentului nonverbal, cînd au elaborat un personaj. Nu de mult, un cronicar teatral semnala (într-un stil *goguenard)* : « Succesul personajului său grăsun, cu mutra rotundă și cu nasul roșu călărit de ochelari, înțolit cu salopetă-n dungi și purtînd bascheți galbeni », referindu-se la actorul Coluche [4]. În cele publicate aici avem dovada că nu numai actorii, regizorii, ci și dramaturgii știu specula comportamentul vestimentar al personajelor.

Șireturile, despre ele este vorba acum doar, continuă să ne ajute să-l înțelegem pe Minetti. El meditează asupra artei sale : « Să înăbuși tîmpenia / cu tichia spiritului / să înăbuși societatea / totul / cu tichia spiritului / ⟨ . . . ⟩ E un proces de batjocorire / e un proces de defăimare / și anume un proces de batjocură pe viață / (privind, fix, în gol) : Știință a capului / și a picioarelor / (observă șireturile desfăcute ale indispensabililor, îi face semn omului de serviciu și arată cu umbrela spre șireturi) : Uite / aici (omul de serviciu se apleacă și leagă șireturile. Doamna rîde și bea) *Minetti* (către portar) : Armonia / disonanța / organism artistic domnule / organism artistic / totul e obiect artistic doamnă / (către omul de serviciu, alungîndu-l cu umbrela) : Destul / destul (omul de serviciu se ridică și se întoarce la loja portarului) » (III). Antrenat de argumentele sale aproape abstracte Minetti se prețuiește, în baza lor, cu o valoare inestimabilă : aceea a culmilor cugetului. Minetti se simte « pe scenă ». Și, cum a băgat de seamă amabilitatea și spiritul supus al omului de serviciu el, care ar vrea s-arate că « n-are timp, acuma, de fleacuri », fiind prins în mrejele discursului, profită de obediența celui mic și-i face semn să-l ajute din nou, ca mai adineaori. Dar, prezența aceluia îl și incomodează : nu se mai poate concentra cum trebuie. Îl expediază cu două cuvinte și cu un gest nervos din umbrelă. Da, tot prin mijlocirea șireturilor sale, aflăm ceva și despre vanitatea de artist a acestui bătrîn, putîndu-i completa astfel portretul.

« Căci nici în croitorie, nici în legislație nu acționează omul datorită simplului Accident, ci mîna este totdeauna îndrumată de operațiile misterioase ale minții », continuă Thomas Carlyle. « În toate modelele sale, și-n străduințele vestimentare, se va găsi furișată o Idee Arhitectonică ; Trupul său și Haina sînt sălașul și materialele nude și cu care urmează să se clădească frumosul său edificiu, acela al Persoanei ⟨ . . . ⟩ Începînd cu cel mai sobru cenușiu și pînă la stacojiul ca focul, idiosincrazii spirituale se autodezvăluie în alegerea Culorii : Croiala este însemnată de Intelect și de Talent ; tot astfel Culoarea este pecetluită de Temperament și de Inimă » (*ibidem*). Drept care, să ne îndreptăm atenția asupra culorilor veșmintelor semnalate în text și (încă o dată) respectate de regizoare (care, dealtfel, a dovedit o destul de rară, astăzi, aplicație în a ține seama de intențiile unui dramaturg, lucru vrednic de laudă ; n-am descoperit în spectacol decît două abateri de la litera partiturii : însușirea unui radio cu tranzistori, de către Minetti, ceea ce-i schimbă caracterul, în final, și amestecarea Doamnei în gloata batjocoritoare, în același final, ceea ce tulbură imaginea acesteia).

[4] Claude Fléouter, *Les « Adieux » de Coluche. Un reflet de notre vie dans la démesure*, in *Le Monde*, 1980, oct. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1 şi 2. — Octavian Cotescu interpretînd rolul lui Minetti, în piesa cu acelaşi titlu; Teatrul Mic, stagiunea 1980/1981.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Am observat mai sus că Minetti este dominant negru. Doamna, menționează indicațiile, este « îmbrăcată în roșu ». Care vor fi fiind aporturile acestei culori din urmă la caracterizarea personajului ?

Să deschidem cartea : *Culoare. Artă. Ambianță*[5]. Deoarece, s-a remarcat, socotim veșmintele niște *semne* ale lăuntrului (ca și manipularea lor), să ne adresăm, în cercetarea lui Paul Constantin, capitolului unde se discută « sistemele de semnalizare ce asigură protecția muncii în industrie » (p. 178), pentru că, în cazul acestora, culorile sînt selectate conform unor coduri general acceptate (cele mai generalizate semnificații atribuite de om culorilor). « *Roșul* în contrast cu alb, avertizează : a. Stop ! Pericol direct ! ; b. Instalația pentru comutatoare pentru salvare în caz de accidente grave ; c. Zone sau instalații interzise ; d. Sisteme de semnalizare și combatere a incendiilor ». Înțelegem că aceste semnalizări se pot împărți în două grupe : cele care avertizează asupra pericolelor (a. și c.) și cele care avertizează asupra prezenței unor mijloace de combatere a pericolelor (b. și d.). În ambele sensuri, deci, roșul este cu adevărat culoarea cea mai potrivită pentru veșmintele Doamnei. Aceasta fiindcă Doamna se află pe acel prag fragil al vîrstei a treia (« Stop ! Pericol direct ! »). Or, un nou citat din același studiu ne va lămuri asupra rolului culorii roșu în combaterea acestui pericol : « Specialiștii atrag atenția și asupra unor efecte psihologice mai puțin cunoscute ⟨ ... ⟩ Astfel, cel ce privește un ambalaj verde sau albastru în totalitatea sa va înregistra inconștient absența roșului și a galbenului, ceea ce se traduce, psihologic, printr-o anumită presiune, lipsă de forță vitală » etc. (p. 186). De ce ? Pentru că, în diferite combinații, roșul simbolizează : « voința de cucerire, nevoia de noutate, gust de viață și expresivitate ⟨ ... ⟩, autoafirmare, siguranță, autoritate ⟨ ... ⟩, căldură afectivă și chiar senzualism » *(ibidem)*.

Cît privește culoarea negru, a lui Minetti, ea semnifică (în zona culturală euro-americană) moartea : Minetti își va lua viața în finalul piesei. Pilulele ce-l vor ajuta la aceasta le ține (cine știe de cînd) într-o cutiuță de argint. O vom număra și pe ea ca o manifestare a comportamentului său vestimentar : este singurul obiect de preț ce-l are asupra sa. Am consemnat ce anume conține.

Ajunși la acest punct al articolului nostru, socotim a putea trage concluzia că, într-adevăr, comportamentul vestimentar al unui personaj este revelator, fie că e susținut de replică, fie că nu. De unde, importanța pe care un regizor și actorul se cuvine să o dea acestei specii a comportamentului nonverbal (mai ales cînd el este insistent specificat de autorul dramatic), ceea ce realizatorii spectacolului discutat al Teatrului Mic au făcut-o cu modestie, seriozitate și acuratețe.

Încercînd, în continuare, să discutăm despre comportamentul nonverbal propriu-zis (mimică, gest, atitudine), ne vom referi la spectacolul Teatrului Foarte Mic cu piesa lui Aldo Nicolaj : *Stop pe autostradă*[6]. Vom pleca în această investigare de la o categorie semantică enunțată : SINONIMIA COMPORTAMENTULUI NONVERBAL. *Ea presupune comportamente distincte purtînd același sens*, deci putîndu-se înlocui unul pe celălalt. Excelent își dozează actrița Irina Răchițeanu-Șirianu comportamentul nonverbal *comemorativ* (adică, *acela care reia un comportament nonverbal din trecut)* al distracției Femeii pe autostradă : « Stăteam pe scăunelul pliant la marginea autostrăzii ». « Și ce făceați acolo ? » — « Nimic. Stăteam și priveam mașinile care alergau pe asfalt cu 150 — 200 km pe oră ». Gesturile antebrațelor care se depărtează de trunchi și se încrucișează în fața sternului, imită acel du-te vino al automobilelor gonind în ambele direcții. « Dar eu nu-mi amintisem și nu-mi amintesc încă de nimic... decît de mașinile care goneau pe asfalt ... » Ochii interpretei se mișcă rapid, dintr-o parte în cealaltă, urmărind, în închipuire, scena recapitulată ; brațele ei nu mai contribuie la structura scenică. « Mașini de toate culorile, pe asfaltul cenușiu-albăstrui, profilate pe auriu .... » Mîna dreaptă a personajului pivotează pe *poignet*, de la dreapta la stînga, în repetate rînduri ; nici brațele, nici globii oculari nu mai sînt antrenați în structură. O serie sinonimică compusă numai din două comportamente nonverbale însoțește următoarele fraze : « ar trebui să ne amintim și de alte lucruri — eu știu, de pildă de înghețatele pe care le-am savurat în viață, fiindcă și ele ne-au procurat o senzație plăcută ... O înghețată de fragi, savurată într-un sătuc de munte ... sau una de lămîie, într-o seară de vară, într-un bar din port ... Și astea sînt plăceri, nu ? » Artista a înghițit în sec. Curînd, și-a supt buza inferioară. O ultimă serie sinonimică privește COMPORTAMENTUL SCRIPTIC *(manipularea obiectelor necesare scrisului și deprinderi ale respectivei acțiuni)*. Deoarece (în varianta adaptării scenice) doctorul i-a cerut să consemneze

[5] Paul Constantin, *Culoare. Artă. Ambiant*. București, 1979.

[6] Traducere de Angela Ioan ; adaptare scenică de Irina Răchițeanu-Șirianu și Silviu Purcărete.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tot ce-și amintește, sub impulsul temperamentului și al combustiei afective, personajul folosește două tipuri de unelte de « scris » : coada linguriței (capătul ei ascuțit) și rujul de buze ; iar ca material pe care se scrie utilizează șervețelele de masă sau fișa medicală ce atîrnă de barele metalice ale patului.

O altă categorie semantică prezentă în interpretare este aceea a polisemiei. (POLISEMIA este *capacitatea unui comportament nonverbal de a fi purtător al mai multor sensuri, nu totdeauna înrudite).* « Culori ... mi-amintesc numai de culori : albastru, verde, violet, portocaliu, galben. Profesorul spune că, în definitiv, am noroc ; cel puțin culorile sînt amintiri care nu mă fac să sufăr. E foarte adevărat. Mi-amintesc de culori și nu sufăr. Sau cel puțin nu-mi evocă nici o suferință. Cunosc toate culorile, carmin, cărămiziu, indigo, cobalt, turcoaz, ocru, purpuriu ⟨ ... ⟩. Și totuși cînd privesc în urmă, spre viața mea, nu văd decît culori : roz, liliachiu, bleu, verde ... dar și gris închis, maron și albastru ⟨ ... ⟩. Îmi plac culorile. Poate le port numele : Violeta, Rozina, Nerina sau Alba ? ». Este util să consemnăm faptul că Femeia se află într-o clinică, suferind de amnezie și că toate fragmentele folosite de noi fac parte dintr-un lung monolog al străduințelor sale de a-și rememora cine este. Cînd, în rîndurile precedente, ajunge la enumerarea numelor proprii din aceleași familii de cuvinte cu cîte o culoare, automat ea aprinde lampa de birou (atît de asemănătoare cu un reflector), aflată lîngă patul ei. Lumina îi inundă chipul o clipă. Numele a fost rostit, lampa s-a stins. Un gest mașinal, spuneam, sprijin material al unei gîndiri în ezitare care transmite în trup opririle ei succesive asupra cîte unui nume ; gestul este foarte potrivit acestui mers cu opintiri al rațiunii prin faptul că satisface : consum de energie minim care, totuși, operează ceva — butonul declanșează lumina sau o închide ; pare o adevărată realizare. Însă, în contextul unei revelații a regiei (lucrul nu apare în text ; prin el, spectacolul conferă textului o dimensiune umanitară și politică), în contextul dezvelirii antebrațului pe care este imprimat un număr de deținut într-un lagăr, aprinderea luminii fixată în ochii personajului sugerează ancheta. Un nou sens al structurii scenice iese la suprafață. Structura devine una aluzivă (STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ STILISTICĂ ALUZIVĂ *este acel comportament care sugerează o situație sau un comportament cunoscute celor de față, actualizîndu-le pe această cale* [7]) ; deosebirea față de structurile aluzive care, cum s-a văzut din definiție, actualizează ceva cunoscut, stă în caracterul iasteron proteronic al ei (STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ STILISTICĂ IASTERON PROTERONICĂ aparține *acelui comportament ce răstoarnă ordinea firească — cronologică sau logică — a cuvintelor, gesturilor, mimicii, atitudinilor etc., anticipînd ceea ce s-ar cuveni să urmeze)* ; mai distingem și un caracter metonimic al aceleiași structuri (STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ METONIMICĂ este acel *comportament stilistic bazat pe contiguitatea logică dintre noțiuni, sentimente, trăiri, și care constă în acționarea satisfăcătoare în locul altei acțiuni cu care cea dintîi se află într-o relație logică, cum ar fi raportul dintre cauză și efect și invers sau altele similare).* Consemnăm acest aspect (asupra respectivei structuri vom reveni mai pe larg) deoarece situația de deținut (efect) presupune ancheta (cauză) din structura căreia face parte și lampa de birou a anchetatorului proiectată în ochii victimei sale. Or, ca și în unele momente ale unei anchete, asistăm la o încercare de identificare a individului.

Seria polisemică a structurii aprinderii și stingerii lămpii ne-a condus de la analiza semantică a comportamentului nonverbal la analiza lui tropică (TROPICA este *disciplina care analizează microstructurile stilistice comportamentale — definibile prin extinderea definițiilor figurilor de stil asupra comportamentului nonverbal sau complexului comportamental verbal-nonverbal).* Vom discuta și din acest punct de vedere cîteva structuri scenice, în ordine alfabetică [8].

STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ COMPARATIVĂ (ANALOGICĂ) *este acea sumă unitară de gesturi, atitudini etc., care se datorează unui proces intelectual de punere în paralel a două situații și decurge din aceasta ca un efect.* « Și dacă a fost isprava soțului meu ? „Coboară, draga mea, într-o jumătate de oră vin să te iau. Ți-am adus și scăunelul ca să nu obosești așteptînd. Hai, scumpo, grăbește-te : așează-te frumușel acolo, respiră adînc, aici este un aer atît de curat".

[7] Această definiție și următoarele constituie adaptări ale definițiilor figurilor de stil la structurile tropice ale comportamentului nonverbal. Pentru definițiile figurilor de stil am folosit, Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, 1975.

[8] Pentru date suplimentare vezi studiile noastre : *Reacția neașteptată* în *România literară*, 1980, nr. 23 ; *O tropică a comportamentului nonverbal în două spectacole pirandelliene*, în *Teatrul*, 1980, nr. 7 — 8 ; *Structuri comportamentale stilistice în « Poarta Neagră »*, în *Viața românească*, 1980, nr. 8, *Caiete critice*, 3 ; *În slujba și în dauna textului dramatic*, în *Teatrul*, 1980, nr. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

⟨ ... ⟩ Şi eu l-am ascultat ⟨ ... ⟩ El a apăsat pe accelerator şi eu am rămas acolo, aşteptîndu-l la kilometrul 45 ... ⟨ ... ⟩. Dar cum a putut să-mi facă el mie una ca asta? Doar l-am iubit, l-am iubit întotdeauna. Dar el s-a plictisit de mine, şi-a găsit altă femeie ⟨ ... ⟩ Am ajuns să ne lepădăm soţiile pe stradă, aşa cum a făcut soţul meu cu mine». Personajul rupsese un şerveţel de hîrtie în zeci de bucăţele pe care le aruncase pe jos. Acum le indică; palma îi este întinsă, arătînd resturile inutile ale unei vieţi «tocate» în zadar (între timp îşi «toacă» palma întinsă cu muchia palmei celeilalte).

«Şi dacă ... un accident! Da, tot ce se poate. E posibil să fi avut un accident. Atunci n-are nici o vină că n-a venit să mă ia. A vrut, dar n-a putut, fiindcă ... îngrozitor! Doamne, şi cît ne iubeam, ne înţelegeam, acasă. Căminul era totul pentru noi, tot». Femeia adună bucăţelele de hîrtie roz risipite pe jos. Acum ele fac parte dintr-o altă structură stilistică, cea *metonimică*, a cărei definiţie o cunoaştem: cauza fiind căminul, curăţirea lui este un efect. Distingem aici o nuanţă de alt ordin. COMPORTAMENTUL METAFORIC este *acea structură comportamentală stilistică în care cuvîntul, mimica, gestul, atitudinea sau complexul vorbirii, mimic, gestual, atitudinal etc. se potriveşte unei situaţii imaginare înlocuind realitatea sau numai evocînd-o (în aşa fel încît structura imaginată îşi proiectează caracteristicile asupra celei reale).* Situaţia de soţie grijulie a Femeii şi căminul ei drag se proiectează, prin acest comportament, în clipa de faţă, pe scenă, declanşată de cele cîteva cuvinte referitoare la convieţuirea casnică alături de soţul său. La fel, este suficient să o vedem pe Irina Răchiţeanu-Şirianu întinzîndu-şi cordonul halatului între mîinile extinse şi înălţate, este suficient să îşi ridice, în plus, privirile către tavan ca al doilea termen al situaţiei să ni se impună cugetelor: ideea spînzurării i-a trecut prin minte. «Mă simt curată, nevinovată, inocentă ca o fetiţă». Aceste cuvinte sînt rostite de pe scaun. Bolnava şade picior peste picior. Şi-a strecurat cordonul halatului pe sub talpa piciorului de deasupra şi şi-l leagănă ... îl leagănă. Femeia e o fetiţă.

Acum ne putem reîntoarce la structura comportamentală metonimică. «Se spune că prima iubire nu se uită niciodată. Ei, uite că eu am uitat-o. Prima şi cele care au urmat după». Şi se roteşte, se roteşte în paşi de dans ... Întrebîndu-se asupra profesiei practicate, luîndu-le la rînd: «Funcţionară? poate sînt o secretară? avocată? învăţătoare?», ajunge la: «liber-profesionistă?» şi începe să evolueze prin camera spitalului, clătinîndu-şi şoldurile cu mersul specific efectului acestei profesii cauză. Bineînţeles, această structură metonimică are şi o nuanţă ironică.

STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ STILISTICĂ SIMBOLICĂ *este acea unitate tropică ce exprimă o idee abstractă cu ajutorul unui obiect sau al unui comportament concret.* Vom începe prin a reaminti structura aprinderii şi stingerii lămpii, în care distingem şi un aspect simbolic, acela al unei bruşte iluminări a memoriei, cu prilejul fiecărui nume rostit. Amintindu-şi cît de fericită era alături de soţul ei («Noi doi petreceam ore întregi vorbind ba de una, ba de alta ... ne povesteam o mulţime de lucruri, făceam haz, rîdeam, între noi exista o înţelegere perfectă, o intimitate totală, o comunitate absolută. Eram o pereche adevărată. Vittorio şi cu mine eram atît de fericiţi împreună încît, uneori, mi se făcea frică şi-i spuneam: „Nu se poate să dureze, dragul meu. Ar fi prea frumos. Mi-e frică să nu se întîmple ceva ...” Îmi amintesc ... da, acum îmi amintesc că el îmi spunea să fiu liniştită, fiindcă nu aveam de ce să mă tem»), aducîndu-şi aminte cît de fericită fusese alături de soţul ei, Femeia ţine în braţe o pernă pe care o mîngîie aproape. Perna, este clar, simbolizează trupul bărbatului. Parţial, recunoaştem în această structură situaţională şi un caracter metonimic (cauza mîngîierilor pe care era îndreptăţită să le dea a fost autenticul acestei căsnicii intuite acum de ea în trecutul său).

Un gest din aceeaşi familie semantică ne conduce către altă structură stilistică. «Ce bine ar fi să am acum lîngă mine un bărbat care să-mi vorbească cu blîndeţe, care să mă mîngîie, să mă ia în braţe, să-mi spună că mă iubeşte ... să-i văd obrazul lui lîngă al meu dimineaţa, cînd mă trezesc, să-i simt respiraţia, să-i ating trupul...» Între timp ea se mîngîie pe obraz. STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ STILISTICĂ SINECDOCICĂ este *acel comportament în care mimică, gest, atitudine, se realizează sub dominarea sentimentului că un amănunt al unei situaţii are însemnătate mai mare decît întreaga ei desfăşurare.* Drept care, renunţînd la gest, aşadar eliberîndu-se de mecanismul stilistic sinecdocic care i-a dominat o clipă raţiunea, Femeia adaugă: «Nu mă gîndesc la dragostea trupească ci la cu totul altceva...».

Citind din *Nunta lui Figaro*, notasem fuga dramaturgului de tautologie: verbal/nonverbal. Aceasta nu înseamnă că ea nu apare pe scenă. «Amnezie ... Din cauza unui mic nerv, a unei mici

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

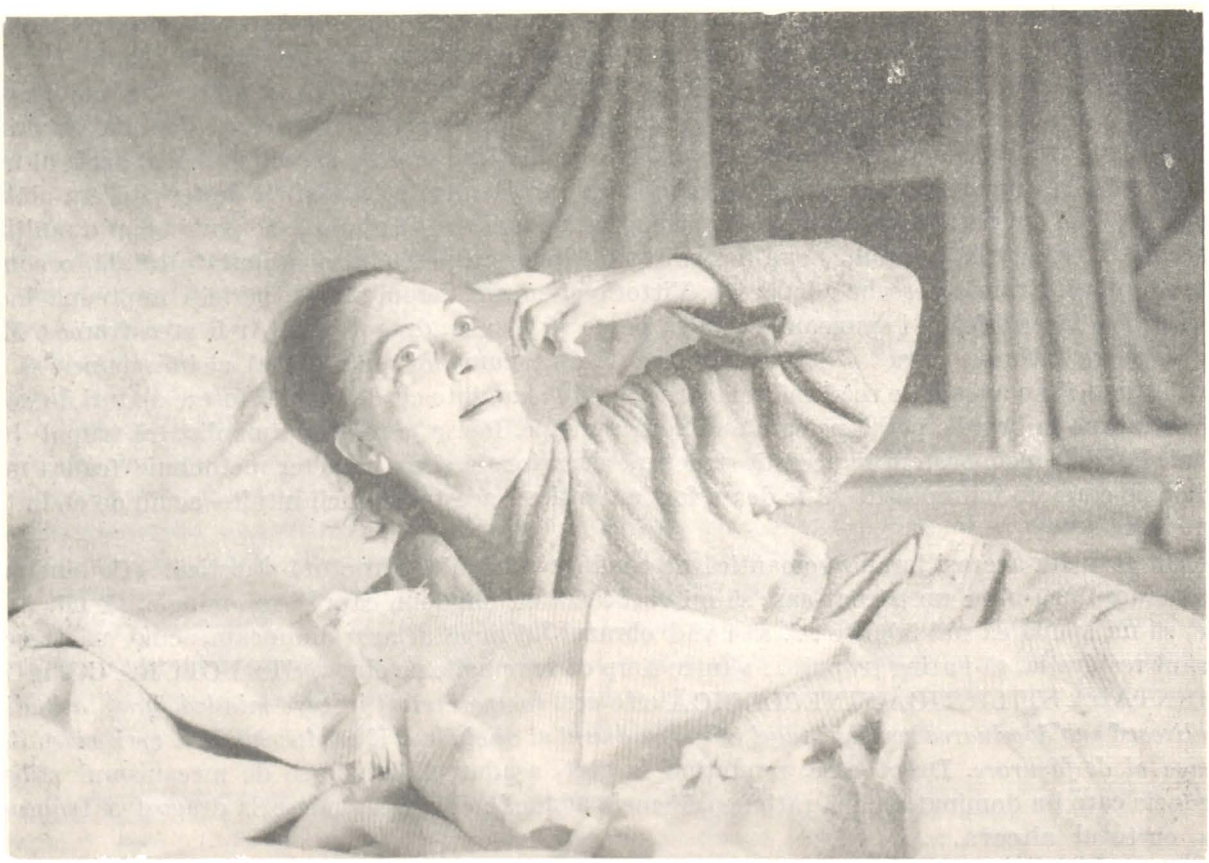


Fig. 3. şi 4. — Irina Răchiţeanu-Şirianu interpretînd rolul Femeii, în piesa *Stop pe autostradă*; Teatrul Foarte Mic, stagiunea 1980/1981.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vene, care s-a rupt și nu mai comunică cu creierul ... Mici angrenaje ... sîntem niște mici angrenaje de o perfecțiune fantastică dar atît de fragile, atît de fragile ... O nimica toată și ne dă peste cap, ne dereglează... ». Textul rostit înlocuiește cuvîntul «angrenaje» cu : «rotițe». Iar mîna interpretei se rotește, se tot rotește într-o direcție, ca apoi să se rotească în sens invers. Această tautologie, nu este un defect al punerii în scenă. Ea își va dovedi utilitatea ulterior cînd (polisemic) același gest va face aluzie la acest moment al evoluției actriței. «Îmi amintesc că era pe înserat. De ce am ieșit atît de tîrziu ? Mașinile aveau farurile aprinse, era și un pic de ceață, dar foarte puțină... Îmi amintesc autostrada luminată de faruri ... asfaltul umed... Mașini, mașini, și eu stăteam acolo și le priveam ... Stăteam și le priveam ... Da' cînd și cum am ajuns acolo ? Cînd Vittorio ... Vittorio ? Vittorio, Vittorio, Vittorio ? ! Dar care Vittorio ? E periculos. Să nu ne jucăm cu focul : inventezi, inventezi și pînă la urmă ajungi să crezi ». Pe acest ultim cuvînt repetat («inventezi») mîna dreaptă, cu arătătorul întins către tîmplă se rotește, amintindu-ne «angrenajul» în funcțiune, în plină activitate. Punerea în scenă a făcut cu acest prilej demonstrația unei maxime virtuozități, transformînd un defect stilistic într-o calitate.

«Dacă dorim improvizație, să facem improvizație. Dar nu siluindu-i pe Goethe, pe Goldoni, pe Blaga sau pe Eugen Ionescu. Giumbușlucurile nu țin în nici un caz de cultură. Drepturile și datoriile noastre în interpretarea unui text se întind pînă la limita cea mai înaltă și pînă la cea mai adîncă înțelegere a textului. Nu dincolo de limite. Lumea privită cu capul în jos are (ciudat) aceleași limite ca și cele observabile cu capul în sus », notează în *Jurnal de regizor*, Sorana Coroamă-Stanca [9], un artist caracterizat de o sobrietate a mijloacelor scenice adăugate trăirii personajelor, prin care trăire susține mesajul textului. În cele două spectacole analizate sumar mai sus descoperim elemente specifice reprezentației deduse din text și ajutîndu-l pe acesta să treacă din pagina tipărită în realitatea scenică. Regizorii Anca Ovanez-Doroșenco și Silviu Purcărete se disting prin străduința lor de a descoperi în text toate elementele spectacologice care pot sluji regizorului și prin refuzul născocirilor paratextuale care ar deservi pe respectivii dramaturgi. (În cazul imprimării numărului de deținut pe antebrațul Femeii, personaj al monologului *Stop pe autostradă*, deoarece în text nu există o motivare a amneziei acelei paciente, sugestia punerii în scenă completează textul într-o direcție posibilă.) Într-o epocă în care pretutindeni în lume apare tot mai marcată tendința tinerilor regizori de a monopoliza textele ca pe un dominion al bunului plac (și deseori al prostului gust), curentul exemplificat de noi prin efortul celor doi regizori tineri români, efortul de creare a unor spectacole foarte originale prin ancorarea în text, în cadrul contextului teatral menționat pare, în chip paradoxal, o străduință novatoare de cea mai bună calitate, fiind, de fapt, o serioasă redescoperire a tradiției celei mai sănătoase a teatrului național ; atitudinea lor și a generației lor armonizează astfel imperativele teatrului tradițional cu cele mai moderne subtilități ale analizei psihologice și ale teatralizării.

ARGUMENTS POUR UNE STYLISTIQUE THÉÂTRALE

RÉSUMÉ

Mihai Rădulescu s'intéresse à la mimique, aux gestes, aux attitudes des acteurs sur la scène, en tant que *langage du comportement non verbal*, sonore ou non, qui accepte les mêmes lois que celui du parler. Il divise son sujet en sous-groupes : le comportement vestimentaire (en continuant jusqu'aux détails psychologiques de la relation vêtements-gestes les recherches du philosophe anglais Thomas Carlyle, dans *Sartor Resartus)* et le *comportement des graphies* (relations avec les objets à écrire et les choses écrites à la main).

En analysant deux spectacles *(Minetti* de Thomas Bernhard et *Stop sur l'autoroute* d'Aldo Nicolaj), l'auteur fait des descriptions très complètes, corrélées aux définitions qu'il donne, de certains exemples illustrant les catégories suivantes : la synonymie du comportement non verbal, la polysémie du comportement non verbal, et les catégories stylistiques que voici : les structures du comportement allusif, jastéron-protéronique, métonymique, analogique, métaphorique, symbolique, synecdotique, en en rendant compte, du point de vue de la *tropique du comportement*, discipline de *l'anthropologie stylistique* inaugurée par Mihai Rădulescu.

[9] În « *Antract* », *Caiet-program al Teatrului « Ion Vasilescu »*, 1981, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STRUCTURI DRAMATICE — STRUCTURI SPECTACULARE

de ADRIANA HASS

Faptul că timpurile moderne au restabilit identitatea primară a teatrului, respectiv a spectacolului cu cea a dramei, nu mai reprezintă astăzi nici o noutate. Istoria dramaturgiei tinde din ce în ce mai mult să se confunde cu istoria teatrului. Teoria, ştiinţa teatrului *(die Theaterwissenschaft)* îşi organizează demersurile analitice şi de sinteză prin cuprinderea permanentă a celor două cîmpuri: opera dramatică scrisă şi spectacolul, servind cu convingere şi deliberare teza după care « reprezentaţia ţine de esenţa însăşi a teatrului » (M. Gouhier) şi « pentru orice amator de teatru este astăzi evident că opera teatrală (deci textul literar, pr. n) nu-şi atinge deplina semnificaţie, existenţa sa reală decît atunci cînd e jucată, în timpul interpretării ei scenice ... » (André Villiers)[1].

Conflictul odinioară atît de acerb în jurul purităţii stilistice a genurilor (epoca lui Diderot sau a lui Victor Hugo) şi-a mutat centrul de greutate în controversele asupra acordării primatului textului sau spectacolului, rezultat al dominaţiei pregnante a subiectivităţii creatoare, ecou al unei aspiraţii neostoite către originalitate, al dorinţei pătimaşe de exprimare în forme artistice inedite, în articulaţii mereu înnoite.

Canalele (cel social-istoric, teoretico-literar şi cel istorico-spectacular) ce alimentează actul teatral se deschid tot mai mult, constituindu-se într-un sistem avantajos de vase comunicante ce favorizează schimbul, respectiv comunicarea, transferul de experienţă şi de bun cîştigat, creează cadrul propice decantării valorilor.

Diversitatea şi multiplicitatea de forme şi aspecte pe care le îmbracă teatrul contemporan permit doar anevoie şi inerent incomplet stabilirea unor caracteristici definitorii, sau măcar al unor direcţii şi tendinţe comune. La prima vedere poate că nici nu ar fi necesare, n-ar însemna decît o întreprindere didactică formală, nestimulativă. Şi totuşi, pentru a fi mai bine şi mai nuanţat înţeleasă, marea abundenţă de forme şi concepte necesită unele clarificări, unele delimitări şi precizări, tocmai pentru a evita riscul confuziei, al estompării unor contururi pînă la dizolvarea fenomenului însuşi. Este demersul încercării de pătrundere în esenţa sa semnificativă, prin decodificări cît mai apropiate, prin surprinderea sugestivă a acestui *proces mereu viu*. Căci, aşa cum mărturisea la un moment dat Martin Esslin, « e greu de trasat caracteristica scrisului teatral prezent şi, evident,

[1] De fapt, recunoaşterea faptului că textul dramatic implică reprezentabilitatea lui ca o calitate intrinsecă, constitutivă, o găsim acum aproape două secole, chiar şi în corespondenţa dintre Goethe şi Schiller, devenită ulterior celebră, şi în care se propunea drept simbol, emblemă sugerătoare *rapsodul* pentru *narator* (subl. n.), pentru zugrăvitorul epic al lumii şi al problematicii ei, şi pe *mim* pentru *autorul dramatic* (subl. n.), cel a cărui calitate primordială era de a se adresa prin arta sa direct, nemijlocit, unui auditoriu. În scrisoarea *Despre poezia epică şi dramatică*, în *Deutsche Dramaturgie von Barock bis zur Klassik*, Tübingen, 1967.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 133—141, BUCUREŞTI, 1981

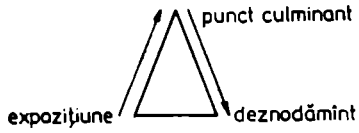
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu sînt profet ca să prezic dezvoltarea lui viitoare. Întîlnim azi dramaturgi care scriu în stilul secolului al XIX-lea, alţii se manifestă ca epigoni ai absurdului şi alţii inaugurează noi direcţii. Liniile dezvoltării sînt multi-dimensionale, infirmînd o singură cale〈 ...〉. Cel mai interesant fenomen al dramaturgiei contemporane ni se pare efortul teatrului « viu » (aşa numesc dramaturgia scrisă pentru scena teatrului pentru a o despărţi de cea scrisă pentru televiziune, cinema sau radio), deci eforturile dramaturgiei teatrale de a-şi revoluţiona vechile structuri de expresie » [2].

Eforturile de înnoire, de revoluţionare a « vechilor structuri de expresie » se întorc însă cu mult înapoi pe firul istoriei. Au existat în fond dintotdeauna, îmbrăcînd doar forme şi aspecte specifice unor epoci în măsura în care noul devenea vechi şi se cerea depăşit de o altă ipostază a noului. O modificare validă, cu influenţe adînci, de structură, atît în domeniul dramaturgiei cît şi în cel al artei spectacolului este marcată de introducerea « teatrului nonaristotelic » promovat de Bertold Brecht precum şi de cel « al cruzimii » invocat violent şi totalitar de Antonin Artaud. Dar cum revoluţiile estetice nu se produc la fel de brusc ca cele social-politice (de fapt nici acestea, decît în stadiul lor de punct culminant, izbucnirea finală) dorim doar să reamintim că aceste modificări de structură dramatică şi spectaculară sînt rezultatul unui proces îndelungat, continuu pe linia progresului, al noii deveniri.

În sfera dramaturgiei ele sînt consecinţa unui treptat proces de eroziune a formei clasice a dramei — raportul tradiţie-inovaţie neputînd fi ignorat în nici o împrejurare, în nici un sistem de referinţă —, proces rezultat din modificările substanţiale ale realităţilor social-istorice. Faptul că drama « tectonică » de structură închisă, deci fixă, a cedat tot mai mult teren celei « atectonice », de formă deschisă, corespunde unui alt stadiu al evoluţiei societăţii, cu altă « *Weltanschauung* », corespunde unei « voinţe de a comunica în mod deschis şi ambiguu », ceea ce a influenţat *organizarea totală* (subl. n.) a discursului, determinînd 〈 ... 〉 capacitatea de a provoca imaginaţia 〈 ... 〉. Un anumit ansamblu de semnificaţii denotative şi conotative se contopeşte în valori fizice pentru a alcătui o *formă organică* (subl. n.) [3].

În acest sens identifica la vremea sa şi Georg Lukács, în studiul său de tinereţe intitulat *Istoria dezvoltării dramei moderne* (1908—1911), cauzele social-istorice ale dezvoltării dramei de tip clasic. Mergînd pe această linie, punctăm numai cîteva dintre momentele înnoitoare semnificative ce îşi vor dovedi viabilitatea, cu accente mai puternice sau mai estompate, pînă la epoca contemporană. Drama naturalistă, spre exemplu, a tins să înlocuiască coliziunea, tensiunea dintre alcătuiri morale diferite sau antagoniste cu confruntarea dintre om şi lumea înconjurătoare (înţelegînd prin aceasta, ambianţa socială, fatalitatea biologică etc.), aducînd totodată în prim plan construirea « caracterelor » şi nu a « acţiunii » ca în drama de tip clasic, piramidal, pe care Gustav Freytag o definise la vremea sa stabilindu-i coordonatele ascendente şi descendente [4].



Pentru teoreticienii naturalismului, cum ar fi spre exemplu Arno Holz, « oamenii nu se află pe scenă de dragul acţiunii, ci acţiunea de dragul lor. Ea nu este scopul ci mijlocul. Nu reprezintă elementul primar — ci pe cel secundar. Cu alte cuvinte nu acţiunea este deci legea teatrului ci reprezentarea caracterelor » [5]. Odată cu împlinirea acestui deziderat, de transferare a centrului de greutate asupra omului, respectiv a personajului şi a problematicii lui, arie în care « drama analitică » a lui Ibsen şi teatrul lui Cehov, dominate de tema « renunţării » au relevat primele simptome importante de criză a formei clasice [6], se manifestă un element semnificativ de erodare a tensiunii dinamice, bazată în drama clasică pe antinomia a două ordini de valori, fiind suplinită de tensiunea statică a

[2] Martin Esslin, *Forme ale teatrului prezent*, în *Teatrul*, 1973, nr. 9, p. 68.
[3] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, 1969.
[4] Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1881, p. 100.
[5] Arno Holz, *Evolution des Dramas*, în *Deutsche Dramaturgie von Naturalismus bus zur Gegenwart*, Tübingen, 1970, p. 14.
[6] Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 1959, lansează ideea după care în piesele unor autori ca Ibsen şi Cehov se face simţită prezenţa conflictului între caracterul epic sau liric al materiei şi voinţa de a conserva tiparele clasice ale dramei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

confruntării dintre om și forțele exterioare lui. Odată cu acestea se realizează și trecerea către tipul de dramă modernă inaugurat de două direcții de substanță diferită dar cu efecte asemănătoare în perimetrul structurii, al osaturii dramei. Este vorba de « drama statică » de factură simbolistă a lui Maeterlinck pe de o parte și de același tip de dramă elaborat însă pe coordonate expresioniste (Toller, Kaiser, Hasenclever, Sternheim etc.) și cunoscută mai ales sub denumirea de *Stationendrama* (dramă în stațiuni). Predecesorul cert al acestora fiind neîndoielnic Strindberg, care cu *Visul*, a introdus de fapt așa-numita tehnică a dramei eului (die Ich-Dramatik) proclamată cu caracter de imperativ absolut de către expresioniști [7] și a evoluat cu *Drumul către Damasc* spre « drama stațiunii » *(Stationendrama)*.

Aceasta a reprezentat o etapă importantă de mutații în structura dramei pe ideea înlocuirii tot mai vădite, mai deliberate a sistemului tectonic, piramidal, cu cel atectonic, deschis. Lumea devenea caleidoscopică, fenomenele plurale și multidimensionale nu se mai lăsau cuprinse în formele fixe, echilibrate, ale dramei de odinioară. Amestecul genurilor impus cîndva de romantici devine acum unica posibilitate de exprimare. Liricul invadează dramaticul, epicul distanțează și alimentează reflecția. Grotescul și comicul se alătură tragicului, umorul devine « negru » în majoritatea cazurilor, parodia, farsa și satira devin ipostazele cele mai frecvente ale comicului.

Dar structurile dramatice inovate și introduse la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea și-au prelungit existența pînă în zilele noastre. « Drama statică » și-a aruncat luminile pînă departe, găsindu-și împlinirea exacerbată în « teatrul absurd », în piesele « teatrului deriziunii ». Structura dramatică a acestora, atestată drept caracteristică, definitorie, este cea în formă de cerc (Emmanuel C. Jaquart). Demonstrația (și nu folosim în mod deliberat termenul de acțiune, pentru că aceasta efectiv nu există) pornește dintr-un anume punct, pentru a se întoarce după o mișcare circular amplificată la poziția inițială, sugerînd repetabilitatea infinit posibilă a stărilor omenești. Mergînd înapoi pe firul istoriei vom descoperi că și-a aflat germenii tot în acea perioadă de mare efervescență creator-innoitoare la care ne-am referit anterior. O piesă ca *Blana de biber* a lui Gerhardt Hauptmann va da la iveală, la o mai atentă analiză, o structură asemănătoare, alcătuită din tehnica repetării situațiilor și a contrastării lor. O altă piesă, de data aceasta provenind nu din arsenalul naturalist ci elaborată în perimetrul simbolist, ca *Im Reigen* (Hora) de Arthur Schnitzler, sugerează, « simbolizează » prin însăși titlul piesei veșnica mișcare în cerc, o repetabilitate bezmetică, infinită, a situațiilor și personajelor implicate.

Nici dramaturgia eului (Ich-Dramatik) nu se poate spune că își atinge toate iradierile odată cu estomparea afirmării zgomotoase a expresionismului. Ea se inserează, cu accente evident diferite, în tot teatrul modern, un teatru aplecat cu precădere asupra investigării eului, care își pierde treptat capacitatea dialogului (ecou relevant al crizei de comunicare în care se zbate societatea secolului XX), transformîndu-se nu rareori în monoloage prelungite, în monodrame ca cele ale lui Samuel Becket, *Banda de magnetofon* și *O, ce zile frumoase!*, ca cele de dată foarte recentă ale lui Thomas Bernhard, *Minetti* și *Optimizatorul lumii (Der Weltverbesserer)*.

Dacă în raza preocupărilor noastre vom aduce acum, alăturînd, suprapunînd și intercalînd celorlalte tipuri de structuri dramatice caracteristice secolului, epocii contemporane, și pe cel de factură epică, așa-numitul teatru nonaristotelic, imaginea atît de diversă de forme și modalități teatral-estetice va deveni nu numai mult mai cuprinzătoare, dar va cîștiga și noi atribute, o calitate nouă.

Semnificativ și demn de relevat ne pare a fi faptul că inițiatorul acestui concept al «teatrului epic», Bertold Brecht, și l-a condensat la nivel teoretic prin extragerea din activitatea sa artistică complexă, de dramaturg, teoretician și regizor.

« Decalajul existent între exigențele teoriilor brechtiene despre teatrul epic și propria sa practică artistică a reprezentat pentru el un stimul productiv » [8].

[7] Dintre declarațiile făcute de către expresioniști, în diferite ocazii, referitor la structura operei dramatice, ni se par definitorii, concludente, afirmațiile făcute de Kurt Pinthus pe marginea piesei lui Hasenclever, *Fiul*: « arta unei asemenea drame nu constă în fixarea liniei acțiunii, nu în dinamica unor caractere implinite, ci în modelarea cea mai pregnantă a expresivității unui suflet supradimensionat tragic; nu în intensitatea impresiei ci în intensitatea expresiei ... Fiul este în piesă esențialul; către el și numai către el iradiază totul, absolut totul; căci tot ceea ce spun sau fac celelalte personaje se realizează numai în funcție de el » (Kurt Pinthus, *Versuch eines zukünftigen Dramas*, în *Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Tübingen, 1970, p. 71 80.

[8] Andrzej Wirth, *Vom Dialog zum Diskurs*, în *Theater heute*, 1978, nr. 1, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru Brecht relația cu publicul devine una din coordontele fundamentale ale împlinirii actului teatral. Nu s-ar putea afirma, decît supralicitînd, că formele anterioare de teatru au ignorat prezența publicului. Totuși, o atenție atît de sporită cum i-a acordat-o Brecht, nu-i mai acordase nimeni pînă la el.

Această nouă calitate a publicului de receptor activ, de participant direct interesat atrage după sine și necesitatea unor noi soluții, unor noi modalități în structurarea materialului dramatic. « Adresabilitatea » accentuată pe care discursul dramatic trebuie s-o cîștige duce, spre exemplu, la următorul fenomen : Prologul și epilogul, elemente cadru, exterioare dramei propriu-zise în formele anterioare de teatru, devin acum parte constitutivă, intrinsecă a acestuia. Ele se dizolvă în replica propriu-zisă a dramei, în modul de articulare a momentelor și situațiilor prezentate. Slujind consecvent dezideratul mobilizării publicului la o atitudine conștientă, critică, meditativ-reflexivă, comentatoare, fabulația unui spectacol integrat conceptului de teatru epic este preluată îndeobște din istorie sau utilizează mituri și legende de mare circulație. Se realizează în acest fel epurarea de senzațional, eliminarea tensiunii născute din urmărirea necunoscutului, a noului. Cînd, în ultima sa piesă, Brecht alege spre pildă viața marelui Galileo Galilei, o face în virtutea mobilurilor mai sus amintite. Brecht îl prezintă pe Galileo Galilei nu doar ca pe un savant care cercetează și răspindește legile fizicii, ci care le și predă ; și aceasta, într-o manieră nouă. Experimentul devine astfel în mîna lui nu doar o cucerire a științei ci și a pedagogiei. Accentul principal al piesei nu cade pe retractarea lui Galilei [9]. El se desprinde mult mai degrabă din formularea epică a prezentării ultimei scene a piesei : « 1633—1642. Ca prizonier al inchiziției Galileo Galilei își continuă activitatea științifică pînă în clipa morții. Reușește să-și expedieze operele fundamentale în Italia ». Este un exemplu care semnalează de fapt și procesul de asimilare al « dramei în stațiuni » în cadrul teatrului epic. Nu influența și gradația desfășurării acțiunii interesează, ci « situațiile » și « stările », dar nu numai în sensul redării naturaliste, ci în cel al investigării cauzelor și efectelor lor, al eventualelor posibile consecințe.

Dar, așa cum aproape imperceptibil am alunecat, atunci cînd am abordat problema teatrului epic, nonaristotelic, de la comentarea structurilor dramatice la cea a « teatrului », deci a fenomenului teatral înțeles ca proces viu și complex, constituit din cele două laturi indestructibile ale sale, scriitura dramatică și valorificarea ei spectaculară, trebuie să recunoaștem, alături de Walter Benjamin, că « esența teatrului epic se lasă mai bine surprinsă și definită din punct de vedere al scenei decît din cel al unei noi dramaturgii. Teatrul epic reabilitează un aspect căruia i s-a acordat prea puțină atenție. El poate fi definit drept puntea ce a acoperit fosa orchestrală a scenei. Abisul care îi despărțea pe interpreți de spectatori, ca pe vii de morți, acel abis al cărui hău tăcut amplifica nobletea piesei, și al cărui răsunet supradimensiona iluzia sonoră la ascultarea unei opere, acest abis, care dintre toate elementele scenei poartă cel mai pregnant urmele originii sale sacre, și-a pierdut din ce în ce mai mult semnificația. Scena este încă înălțată. Dar nu se mai înalță dintr-un adînc nesfîrșit : a devenit un podium. Piesa didactică și teatrul epic sînt o încercare de găsire a posibilităților de instalare pe acest podium » [10].

Germenele, imboldul brechtian a rodit.

Dar înainte de a-i urmări evoluția ne simțim datori să amintim măcar, că tot ceea ce s-a realizat pînă la el din punct de vedere al structurii dramaturgice și teatrale, a beneficiat cu prisosință și de aportul marilor maeștri în ale artei spectacolului, începînd cu primii ei teoreticieni și practicieni, Adolphe Appia și Gordon Craig, trecînd prin marea lecție a lui Stanislavschi, Reinhardt, Meyerhold, Vahtangov etc. Vom mai sublinia doar o dată marele aport, valul de înnoire pe care l-a declanșat în acest sens Antonin Artaud cu programul său de « teatru al cruzimii », al sincerității nude, al trăirii actului teatral, care, conform teoriei sale se poate naște din orice moment de viață și care se întîlnește pe căi foarte diferite totuși, cu dezideratul « implicării » publicului. Deschiderea pe care Artaud o aduce teatrului glorificîndu-l ca poezie pură, nescrisă, decretînd primatul mitului, al ritualului, al formei incantatorii a discursului a avut o înrîurire puternică asupra « teatrului nou »., Teatrul absurdului, Beckett în special, stă în bună măsură sub semnul lui, nume ca Gombrowicz Grotowski, P. Brook, Barba, Foreman, Wilson, Iova Lab nu pot fi înțelese în afara filiațiilor lui. Forme

[9] B. Brecht, *Galileo Galilei*, Leipzig, 1959, p. 113.

[10] Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater?*, in *Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus zur Gegenwart...*, p. 169.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

noi de teatru ca « La Mama », « The Living Theatre », « Happening », « Théâtre du Soleil » etc. nu pot fi înțelese decît ca sinteze a acestor trei mari momente : Brecht, Artaud, teatrul deriziunii.

A încerca să detectezi în această mare și diversă încingătură de forme și mijloace stilistice spectaculare ale epocii contemporane unele elemente comune, de structură, de esență comună, este o întreprindere deosebit de dificilă și în bună măsură de necuprins. Vom încerca totuși să punctăm doar cîteva dintre cele multiple posibile, utilizînd preponderent aspecte ale cîtorva spectacole reprezentative, de referință din teatrul românesc al ultimilor ani.

RELAȚIA TEXT-SPECTACOL

Structura deschisă, atectonică a textului dramatic servește cel mai adecvat experimentelor contemporane pe plan spectacular. « Formele shakespeariene sînt forme deschise interpretărilor la infinit »[11]. Într-adevăr, opera marelui Brit este citită de fiecare regizor al zilelor noastre în manieră personală, ghidată în principal de dorința de detectare a valorilor general-umane ce se pot adresa direct contemporaneității. « Trebuie să se pună în teatru, ca problemă-cheie, problema subiectivității »[12]. Cîmpul cultural care acționează însă asupra « subiectivității » artistice nu poate fi neglijat[13].

Tendința generală se relevă a fi cea de *condensare a textului*, axîndu-l *pe o idee fundamentală*. Din multitudinea de sensuri sociale, politice, filozofice, estetico-poetice, se alege o singură coordonată, regizorul rescriind practic un nou text din cuvintele, din replicile inițiale ale autorului. Este cazul spectacolelor : *Hamlet*, în montarea lui Dinu Cernescu, la Teatrul Nottara, București, 1974 ; *Romeo și Julieta*, pe scena Studioului de teatru al I.A.T.C. « I. L. Caragiale », sub bagheta regizorală a Cătălinei Buzoianu, București, 1978 și *Casa Bernarda Alba*, în viziunea regizorală a Eugeniei Ionescu, la Teatrul Nottara, București, 1979.

În toate cele trei spectacole, *textele* au devenit un *pretext* pentru demonstrarea unei idei : meditația asupra mecanismului puterii, demascarea virulentă a despotismului, a tiraniei, din care transpare protestul vehement împotriva abuzului de putere a unei conduceri despotice. Din demonstrația condusă cu precizie și intransigență izbucnește cu forță aspirația de libertate, mesajul profund umanist, militînd pentru respectarea drepturilor și demnității umane. Sînt în această manieră de interpretare piese de deliberată esență politică.

În *Hamlet*, regizorul « decupează » din text, concentrează, inversează pasaje, pune accente, acordă prioritate plastică unor anume momente, pentru a *demonstra* cît mai clar și convingător cît de mîrșav și de periculos, cît de bine armat poate fi « jocul pentru putere ». Prin mișcarea pionilor lui se distruge sistematic și necruțător tot ceea ce înseamnă moralitate, cinste, prietenie, iubire, într-un cuvînt, atributele umanității.

În *Romeo și Julieta*, floarea cea mai gingașă a seminției umane, tinerețea, este privată violent și absurd, de același « joc pentru putere », de dreptul cel mai curat și elementar omenesc, dreptul la iubire. Textul este din nou foarte prescurtat, de fapt remontat, rescris și regîndit pentru *demonstrarea* ideii de bază propuse. Luciditatea amară și resemnată cu care cele două personaje își împlinesc tragicul sfîrșit înalță un imn iubirii și poeziei. Aruncă un aspru rechizitoriu celor ce au contribuit la irosirea lor.

Și în *Casa Bernarda Alba* puterea opresivă distruge ființe omenești. Și aici, textul este supus unei restructurări în vederea *demonstrației*. Tragismul se naște zguduit din înfruntarea a două forțe : cea despotică, rigidă, inumană și cea a umanității strivite, ținută sub bici, gemînd îndurerat și deznădăjduit, dar în final amenințător, în pîrjolul arderii pentru libertate.

Așadar, *se demonstrează*. Fabulația, presupusă cunoscută, are importanță secundară. *Semnificația* revine în primul rînd subtextului, dar mai ales *supratextului*, *supraideii* în virtutea căreia se desfășoară întregul spectacol. Teatrul epic, brechtian, s-a inserat pe nesimțite în spectacolul contemporan.

[11] Peter Brook, *Le Sens d'une recherche*, în *Travail Théâtral* 1975, nr. 18 — 19, p. 87.

[12] Jean Paul Sartre, *Die Subjektivität als Schlüssel der theatralischen Aktion*, în *Theater heute*, 1979, nr. 2.

[13] Într-o comunicare anterioară, *O tendință a epocii contemporane-texte clasice în parametri noi*, am subliniat cîteva momente importante, definitorii pentru « recitirea » contemporană a lui Shakespeare atît pe plan teoretico-literar — studiul lui Jan Kott, *Shakespeare contemporanul nostru*, și prelucrările lui Brecht *(Coriolan)*, Dürrenmatt *(Regele Ioan)*, E. Ionescu *(Macbett)*, Heiner Müller *(Macbeth)* și Ed. Bond *(Lear)* — cît și spectacologic (Brook, *Lear*, *Visul unei nopți de vară*, *Timon din Athena;* Terry Hand, *Richard III;* Peter Hall, *Hamlet* etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nici o prelucrare scenică nu ţine seama de împărţirea în acte, scene sau tablouri. Înlănţuirea se naşte din « momente », din « stări », din « secvenţe ». (Desigur şi filmul îşi va fi avut în acest sens la rîndu-i rolul său !). Spectacolul se sudează din dinamica interioară a fiecărui moment în parte şi din ritmul îmbinării lor. Să fie un ecou al « dramei în staţiuni »?

Oricum, osatura deschisă, atectonică a dramei îşi găseşte echivalentul perfect in plan spectacular.

DIALOG-MONOLOG; PERSONAJ-ACTOR

O structură arhitectonică deschisă, aşa cum am încercat să demonstrăm că practică teatrul contemporan, nu se poate exprima, nu se poate implini decît într-un stil « atectonic » (Wölfflin), acel stil care « transpune proporţiile saturate intr-o formă mai puţin saturată, înlocuieşte forma gata prin una aparent nefinisată, forma limitată prin una nelimitată, produce în locul impresiei calmării impresia tensiunii şi mişcării »[14].

Conceptul compoziţional al unei opere teatrale îşi găseşte relevanţa în dialog, adică în modul de existenţă verbală al personajelor, în felul lor de a se dezvolta dramatic prin cuvînt. Logica interioară a unei opere cu aspect formal dispersat conduce şi maniera de construire şi mînuire a dialogului. Sugeram anterior tehnica alternanţei « momentelor » şi « stărilor » prin înlănţuirea sau contrastul lor. Dialogul se supune şi el unei tehnici asemănătoare. Este în sine — o opoziţie, o opoziţie dinamică. Este cuvîntul în mişcare, provocarea replicii, cheia verbală a oricărei situaţii dramatice aparţinînd evident nu doar teatrului, dramaturgiei, ci şi « dialogului » (Platon !), romanului, aparţinînd astăzi filmului şi televiziunii şi dintotdeauna conversaţiei cotidiene. Étienne Souriau îl defineşte subliniindu-i în primul rînd caracterul său « agonic ».

« Personajele într-adevăr se luptă unele împotriva altora cu cuvinte. În realitate fiecare cuvînt în teatru este în acelaşi timp şi acţiune ⟨ ... ⟩. Din aceasta derivă toate felurile de calităţi necesare din punct de vedere stilistic în dialogul teatral. Conciziunea, care îl distinge de toate celelalte forme de dialog literar, supratensiunea sau intensitatea, în sfîrşit şi mai ales adresarea vectorială sau impactul asupra unei alte fiinţe umane, care este caracteristica sa primordială »[15].

Epoca modernă, în voinţa ei de « reteatralizare » a teatrului semnalează simptomul unei profunde crize a dialogului, pe care am semnalat-o şi anterior şi pe care, spre exemplu, Camille Demange o descoperă pentru prima oară la « Kleist şi la Büchner, primii tragici germani moderni »[16]. Dialogul tinde deci să devină tot mai mult monolog, necesitate de exprimare a individului prin sine însuşi, pentru clarificarea şi eliberarea sa interioară. Şi aceasta pentru că individul alienat al epocii a două războaie mondiale, al bombei atomice şi armelor cu neutroni, obsedat de angoase şi interogaţii existenţiale, adesea derutat şi dezabuzat şi mai totdeauna un însingurat, şi-a pierdut treptat capacitatea clasicului de a dialoga, posedă tot mai puţin disponibilitatea necesară conversaţiei, a comunicării sociale şi sociabile. Odată conştientizată această incapacitate, se acutizează şi sentimentul insuficienţei limbajului. Cuvintele trec unele pe lîngă altele în gol, nu se ciocnesc decît rar, întîmplător şi adeseori inutil, ca şi traiectoriile de viaţă ale celor ce le rostesc, individuale prin excelenţă, inaccesibile celor din jur.

Or, această criză a dialogului marchează şi maniera de constituire şi interpretare scenică a personajului. Supus unei prime modificări, odată cu transformarea textului în contextul concepţiei regizorale, Hamlet devine astfel, în spectacolul de la Nottara, mai puţin promotorul întregii acţiuni şi mai mult una din roţile marelui mecanism al istoriei, al jocului alambicat şi dur pentru putere. Filozoful meditativ devine un lucid resemnat; Romeo şi Julieta, din spectacolul Cătălinei Buzoianu, împlinesc permanent şi deliberat două funcţii : a tinerilor neînţeleşi de generaţia vîrstnicilor, deţinătorii ordinii economice, politice şi morale, dar şi de interpreţi lucizi ce demitizează conştient simbolul creat de spectacolele anterioare, de factură romantică sau chiar melodramatică, despre cei doi îndrăgostiţi. În *Casa Bernarda Alba*, cele cinci tinere femei nu mai sînt doar o ipostază a stării de persecuţie şi interdicţie ci devin cinci ipostaze ale luptei pentru eliberare; personajele trebuie fie

[14] Oskar Walzel, *Conţinut şi formă în opera poetică*, Bucureşti, 1976, p. 439.

[15] Étienne Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, f. a., p. 36 — 38.

[16] Camille Demange, *La Crise du dialogue dramatique chez Kleist et Büchner*, în *Le Théâtre tragique*, Paris, 1965, p. 329.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să sublinieze, fie să complinească această criză a dialogului, să aibă știința acordării ponderii necesare monologului, această parte a dramei care înghite parcă în cea mai importantă măsură dimensiunile prologului sau epilogului de altădată. Valoarea cuvîntului devine în această lumină mult mai mare, nuanța sau accentul cu care e rostit poate trezi o sumă întreagă de asociații sau disociații, tăcerile, prelungitele tăceri ale teatrului contemporan sînt adesea și trebuie să fie mai grăitoare decît cuvintele însăși.

Actorul, această « prezență reală », pe care M. Gouhier o consideră drept « componentă esențială specificității teatrului », această « ființă omenească a cărei prezență efectivă constituie pentru spectatorul căruia în nici un caz nu-i poate scăpa, întregul mister al teatrului »[17], este adevăratul oficiant al acestui mister. Supus unui imperativ al permanentei căutări de mijloace de exprimare artistică, de adaptare la conceptul regizoral propus, el trebuie să găsească calea cea adecvată a restituirii, în forme prelucrate « distant » și trăite cu sinceritate « crudă », devoratoare, stăpînului său absolut : publicul, societatea.

Cînd Ștefan Iordache rostește celebrul monolog al lui Hamlet către publicul anilor '70 el se face de drept corifeul interogațiilor fundamentale ale individului de astăzi, conștient de forțele dar și de limitele forțelor sale. Tragismul său se naște din cunoaștere, din luciditate ; oare s-ar mai putea dezvolta astăzi tragicul sub alți parametri ?

Cînd Adrian Pintea, în rolul lui Romeo, rostește versuri de mare încărcătură lirică, tot cu temperanța și ironia lucidității, țintește spre realizarea aceleeași facturi de tragic. Evoluția lui, pătrunsă de « suspiciunea față de sublim » creează un Romeo ce își găsește rezonanța în ființa interioară a tuturor tinerilor din zilele noastre. Cînd Ioana Manolescu în rolul Ameliei încearcă să-și stăpînească dezechilibrul nervos, consecință firească a modului de viață ce i-a fost impus, țîșnește cu forță telurică și desenează pe peretele alb al scenei conturul unui porumbel (al unui pescăruș ?), atunci revolta adunată în sufletul oricărei ființe vreodată umilite și condamnate la neîmplinire se transformă într-un vulcan.

Nici un gînd, nici un concept teatral nu are finalitate decît în trupul, privirea, glasul, gestul și fiorul interior al actorului. Asimilînd tot ce i se oferă, trebuie să dispună de capacitatea inepuizabilă de a crea mereu și mereu iarăși forme noi. Și cît de efemere ! . . .

DECOR, COSTUM, OBIECT

În cadrul aceleeași mari și generale preocupări de « reteatralizare » a teatrului, scenei i se conferă dimensiuni noi. Scena-cutie *(Guckkasten)*, de tip tradițional, cu greu mai poate satisface ambițiile și nevoile de rezolvare a multiplelor sarcini pe care le propune astăzi o montare teatrală. Se supradimensionează pe verticală și orizontală, se renunță la primele rînduri de staluri sau se reduc din aripile laterale ale sălii în favoarea spațiului scenic, se înalță punți peste capetele spectatorilor, actorii au intrări și ieșiri în scenă prin toate ușile de acces. Foaierul face adesea și el parte din mediul ambiental al spectacolului, se construiesc, în sfîrșit, scene « *en ronde* ».

Decorul, adaptat noilor dimensiuni, păstrează în genere o calitate funcțională, dar mai ales una simbolică.

Decorul realist dispare din ce în ce mai mult din montările contemporane. Supratextul, supraideea spectacolului se susține în primul rînd pe eșafodajul scenei, al decorului. La *Hamlet*, decorul servea perfect ideii de bază în spectacol « Danemarca este o închisoare » . . . « pereții laterali ai sălii sînt lungi și întortocheate coridoare pline de șoapte care se închid cu uși de fier, podiumul scenei este aproape o curte interioară de închisoare, cu multe ganguri negre, placate cu oglinzi tulburi și sumbre, care multiplică gardianul, pîndarul, pericolul ⟨ . . . ⟩. Sala de spectacol, așa cum a fost amenajată este într-adevăr cadrul unei lentile prin care devin vizibile elemente altădată nesezizate, deși existente »[18].

În *Romeo și Julieta*, scena acoperită de platoșe și armuri, de arme căzute la întîmplare, aduce adesea cu un cîmp de bătălie. E bătălia tinerilor, a vieții, a iubirii împotriva bătrîneții, a anchilozării terifiante și a morții. Practicabilele mobile și trapezele zburătoare creează infinite posibilități de

[17] André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955, p. 208 — 209.

[18] Paul Cornel Chitic, *Decorul pentru « Hamlet »*, în *Teatrul*, 1974, nr. 4, p. 66.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transformare a decorului la vedere, menţinînd penetrant, sugestia « terorii ». « La un moment dat sarcina duioasă a textului a fost accentuată. Spaţiul scenei balconului fiind sugerat şi cu ajutorul a şase trapeze zburătoare de decor, puse paralel, ce erau chemate să devină pe rînd boscheţi imaginari de grădină, ziduri care trebuiau sărite în drumul spre balcon, în general obstacole pentru a sugera ideea terorii care domneşte în grădină.

În mijlocul monologului, extaziat, Romeo se agaţă de un asemenea trapez care este ridicat cu repeziciune la pod, iar textul „divină noapte" etc. este debitat la această înălţime satirică pentru a escamota locul comun al textului. Acest fel de parodie se interferează continuu cu notele grave şi acesta este semnul de stil al spectacolului »[19].

În *Casa Bernarda Alba*, decorul alb, culoare-simbol al purităţii şi bucuriei, devine obositor, obsedant, contrastînd puternic cu culorile închise ale costumelor : negru, cafeniu, cenuşiu, liliachiu murdar.

Camerele-carceră, ca nişte sicrie deschise, în care cele cinci tinere fete sînt izolate, potenţează paroxistic sentimentul de însingurare forţată, impusă.

Costumele rămîn în general la nivelul sugerării, se feresc pe cît posibil de reconstituiri exacte. Gîndite în general pe trupul şi expresivitatea plastică a actorului, sînt un element de întregire a personalităţii personajului. Sugestia creează însă permanent şi un plus de posibilitate de generalizare. Ceea ce vedeţi acum s-a întîmplat atunci, cîndva, dar se poate petrece şi acum, aici, sau oricînd altundeva, cîndva ... par a spune cele cîteva bucăţi de pînză, mătase sau sac în care actorii îşi consumă « misterul » lor.

Un rol cu totul nou şi important îl ocupă însă în spectacolul teatral contemporan obiectele. Ele nu mai constituie simple elemente de recuzită ci capătă o funcţie dramaturgică ; prin prezenţa şi vehicularea lor se ajunge la împlinirea şi desăvîrşirea *semnului teatral*. Căci, tot ceea ce se petrece pe scenă, tot ceea ce se vede în lumină albă sau colorată, mai puternică sau mai estompată, felul în care actorul poartă o cămaşă, o eşarfă, o frînghie sau o spadă concură la realizarea acelei chintesenţe spectaculare pe care ne-am deprins s-o numim semn teatral. Putem afirma că în memoria noastră, alături de creaţiile actoriceşti de mare forţă şi rafinament din spectacolele menţionate, rămîn întipărite imaginea, spre pildă, a tronului — raclă — mormînt — pat — masă de ospăţ, rezultată din transformarea unui practicabil pe tot parcursul spectacolului *Hamlet*, sau imaginea investirii cu rolul lui Romeo prin înmînarea de către întreaga trupă a cămăşii albe, imaculate, interpretului, ori scaunele înalte, copleşitoare, aranjate soldăţeşte în *Casa Bernarda Alba*, ca şi nenumăratele coduri propuse prin utilizarea savantă şi plină de fantezie a unei simple frînghii.

Vizualul suplineşte adesea absenţa cuvîntului.

★

Indiferent de cît de satisfăcut sau mai puţin satisfăcut părăseşte astăzi un spectator sala de spectacol, cît de mult sau puţin l-a regăsit pe Shakespeare-ul lui, pe acel Garcia Lorca sau Caragiale pe care el i-a văzut în alte tipare sau imaginat cu ochii minţii lui citindu-i, va pleca oricum îmbogăţit ; cu un gînd cîştigat în plus, cu convingerea că *arta* este într-adevăr un inepuizabil *joc*. « Un joc omenesc cu transparenţă cosmică. Căci, jucîndu-se omul nu rămîne închis în sine însuşi, în interioritatea fiinţei sale, mai curînd se extrapolează într-un gest cosmic, dînd lumii o interpretare bogată de toate sensurile »[20].

STRUCTURES DRAMATIQUES — STRUCTURES SPECTACULAIRES

RÉSUMÉ

Les temps modernes ont rétabli l'identité primordiale du théâtre, respectivement du spectacle, avec celui du drame. Le conflit, autrefois si acerbe, né autour de la pureté stylistique des genres, a vu se déplacer son centre de gravitation dans les controverses au sujet du primat du texte ou du

[19] Adrian Pintea, *Rolul Romeo din « Romeo şi Julieta » de W. Shakespeare*, în *Buletinul I.A.T.C. « I. L. Caragiale »*, 1978, p. 224.

[20] Eugen Fink, *Le Jeu comme symbole du monde*, Paris, 1966, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spectacle, écho d'une inextinguible aspiration vers l'originalité, vers une expression artistique inédite, dans des articulations toujours renouvelées.

Les efforts pour révolutionner les « anciennes structures » se trouvent de fait consignés au fil de l'histoire de tous les temps, en revêtant seulement les formes et les aspects spécifiques à différentes époques dans la mesure où le neuf devenait vieux et devait être dépassé par une autre hypostase du nouveau. Dans la sphère de la dramaturgie, les époques modernes et contemporaines mettent en évidence un processus graduel d'érosion de la forme classique du drame. Le fait que le drame « tectonique », de structure fermée, pyramidale et fixe a cédé de plus en plus le terrain devant celui « atectonique », de forme ouverte, variable, mobile, correspond à un autre stade d'évolution de la société, promoteur d'une autre « *Weltanschauung* ». Le monde devient kaléidoscopique les phénomènes pluriformes et multidimensionnés ne se laissent plus comprimer dans les formes fixes, équilibrées, du drame d'autrefois. Le mélange des genres, naguère imposé par les romantiques, devient désormais l'unique modalité d'expression. Des éléments lyriques envahissent le drame, d'autres épiques apportent une « distanciation » et nourrissent la réflexion. Le grotesque et le comique se mêlent au tragique, l'humour devient « noir », Dans le plupart des cas, la parodie, la farce, la satire deviennent les hypostases les plus fréquentes du comique.

La structure atectonique du texte dramatique a favorisé les expérimentations sur le plan des spectacles, étant à la fois stimulée et influencée par eux.

Ainsi, dans le cadre de la relation *texte-spectacle*, la tendance générale s'avère être celle de condensation du texte, axé sur une idée fondamentale. Les textes dramatiques deviennent plutôt prétextes pour la démonstration d'une idée. Le *dialogue* se voit réduit au profit du *monologue* qui s'amplifie et acquiert du poids et de la résonance, tendant à englober aussi le prologue et l'épilogue d'antan ; ces éléments ont abouti à une nouvelle dimension de *l'interprétation de l'acteur*, des moyens de construction et d'incarnation des personnages scéniques. Le *décor*, le *costume*, les *objets* aquièrent dans le spectacle contemporain une fonction dramaturgique toujours plus importante, basée sur leur force de suggestion et de symbolisation, orientée vers la réalisation de la quintessence spectaculaire de l'acte théâtral, vers le *signe théâtral*.

Le système des vases communicants vient de trouver dans la relation structures dramatiques-structures spectaculaires un exemple éloquent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INTERPREŢII LUI CARAGIALE (1879—1918)

— dicţionar critic —

Prezentăm, în succesiune alfabetică, o selecţie de fişe de creaţie ale actorilor care au dat viaţă scenică personajelor lui Caragiale, într-o perioadă de cristalizare a « modelului de interpretare » şi a primelor preocupări spectacologice privind textele sale dramatice. O trăsătură comună a tuturor actorilor cuprinşi în acest dicţionar : cu toţii au fost contemporani cu dramaturgul, i-au urmat sfaturile artistice ori le-au cunoscut indirect şi au realizat rolurile raportîndu-le conştient, întocmai sau cu unele abateri, la « modelul » oferit/preferat de autor. Se ştie, un dicţionar nu poate fi un inventar exhaustiv ; de astă dată, cei aleşi sînt interpreţii rolurilor principale (şi nu numai) de la premierele absolute bucureştene, dar şi de la primele reprezentaţii ieşene şi craiovene, continuatorii lor, modestele, dar necesarele « verigi de legătură » între creaţii actoricesti memorabile, de răsunet public, apariţiile întîmplătoare, totuşi nu lipsite de interes pentru biografia actorului sau pentru « biografia scenică » a rolului ... De cîte ori a fost posibil, s-au ales — din cronici, din diverse articole, din volume de memorii — aprecierile critice edificatoare (fără a se evita contradicţiile existente) dovedind receptivitatea criticii teatrale faţă de interpretarea dată pieselor lui Caragiale. Sînt aprecieri care demonstrează criterii active sau idei preconcepute, inerţii de oricînd şi oriunde, dar şi posibilităţi (determinate) de înţelegere şi de fixare a unor elemente concrete, revelatoare, ale imaginii actoricesti.

Complementar unei « cronologii a spectacolelor Caragiale », în curs de finisare, dicţionarul reflectă persistente pete albe (de exemplu, interpreţii bucureşteni ai lui Leonida şi Efimiţa în anii 1890—1912, activitatea lui C. Vernescu-Vîlcea pînă la angajarea sa la Naţionalul ieşean), datorate dificultăţilor de documentare.

Pentru fiecare actor inclus în dicţionar, sînt menţionate : personajele caragialiene interpretate (fiind cunoscute, nu s-a mai indicat titlul piesei decît rareori, cu iniţiale : *O soacră* = *S.*, *O scrisoare pierdută* = *S.P.*, *D-ale carnavalului* = *D.C.)*, anii cînd au fost jucate, opiniile critice cu sursa lor bibliografică.

ION CAZABAN

A

ACHILLE, G. (Achille Georgescu) (1873—1919) : Trahanache, 1897—1898, 1904, 1912—1916 (« aş fi vrut să vorbească uneori mai tacticos », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, Bucureşti, 1904, p. 324 ; « se cam repezea şi intona rău », acelaşi, *Dramaturgie română*, Bucureşti, 1905, p. 128) ; Pampon, 1899, 1904, 1908, 1912—1913 ; Jupîn Dumitrache, 1914—1915 (« un actor onorabil, dar fără nici un haz », V. Bumbeşti, *Paul Gusty*, Bucureşti, 1964, p. 78).

ALEXANDRESCU, ALEXANDRINA (1857—1919) : *Începem*, 1909 ; Efimiţa, 1913.

ALEXANDRESCU, P. S. (?—1924) ; Pampon, 1885 ; Un ipistat *(D.C.)* 1902.

ALMĂGEANU, (CUZINSCHI), VERONA (1860—?) : Zoe, 1897—1898, 1912 ; Anca, 1912.

ANESTIN, ION (1847—1919) : Cetăţeanul turmentat, 1886, 1889, 1892—1893, 1903, 1906, 1908, 1912 (« nu era numai beţivul cu sughiţuri şi apropouri hilariante, dar şi o biată făptură bătută de toate vînturile, zgîlţîită de toate canaliile, un votant anonim cu ochii pierduţi în căutarea celui pentru care va vota, un personagiu desarticulat prin nehotărîre, absent, halucinant, un somnambul, împins pînă la simbol », V. Eftimiu, în *Vremea*, nr. 508, 10 oct. 1937) ; Spiridon, 1889 ; Jupîn Dumitrache, 1894 (« nu era în largul său în Titirică ; d-sa apăsa pe cuvintele schimonosite pentru a le scoate în relief, ceea ce este o greşeală. Rolul acesta cere să fie jucat cît se poate de natural », I. C. Bacalbaşa, în *Lupta*, nr. 2 392, 16 sept. 1894) ; Leonida, 1907, 1912—1913.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 143—152, BUCUREŞTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ANESTIN, MARIA (1848—1924): Zoe, 1884—1886, 1889.

ANTONESCU, MARIA (?): Iulia *(S.)*, 1912—1913; Anca, 1913.

ARCELEANU, MIHAI (1845?—1904): Jupin Dumitrache, 1882—1898 («Căutătura, gesturile, mişcările şi apucăturile au făcut din dl. Arceleanu ⟨ ... ⟩ un interpret perfect al rolului", Morna, în *Liberalul*, nr. 259, 1 dec. 1885); Trahanache, 1884, 1886—1888, 1891, 1894—1895, 1897—1898 «Juca comici bătrini. Tipurile lui ⟨ ... ⟩ erau atit de real redate, atit de bine prinse după natură ⟨ ... ⟩. În piesele lui Caragiale era admirabil», Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iaşi, f.a., p. 56), Leonida, 1891, 1894, 1905.

ARMĂŞESCU ION (?): Caţavencu, 1894; Rică Venturiano, 1899.

ATHANASESCU, AUREL (1885—1966): Chiriac, 1908, 1912—1916; Girimea, 1912—1913 («acel pitoresc al frizerului de mahala care n-a dispărut nici azi», E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 254, 3 sept. 1012; «coloritul, atitudinea şi speţa Don Juanului de mahala», acelaşi, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 1912); Tipătescu, 1918.

B

BĂLĂNESCU, COSTACHE (?—1888): Agamiţă Dandanache, 1884: Un ipistat, 1885 («era un tip de comic pururea vesel, care te făcea să rizi chiar cînd nu făcea nimic, numai privind la capul lui neastîmpărat, la ochii lui şireţi şi la vecinicul suris» D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, în *Analele Academiei Române*, T. XX, 1897—1898, p. 325; «Corpul său, mai ales în ultimii ani, din cale afară de gros, figura sa mare cît o lună plină, mimica feţei sale de o expresie rară, contribuia mai cu seamă la succesul creaţiilor sale», N. A. Bogdan, în *Arhiva*, nr. 6, iunie 1905).

BELCOT, CASIMIR (1885—1917): Agamiţă Dandanache, 1908—1909, 1911—1916 («capătă tot mai mult ştampila politicianismului levantin», E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 1912; «cu pantalonii lui vărgaţi şi cu lavaliera electorală, zăpăcit şi nesuferit de indiscret», Kir., în *Rampa*, nr. 775, 29 mai 1920); un tinăr (monologul *1 aprilie)*, 1912; Ipingescu, 1917.

BERLESCU (GRAND), ANA (?): Veta, 1894 («a fost bine în Veta, fără a putea fi comparată cu răposata Dăneasca», I. C. Bacalbaşa, în *Lupta*, nr. 2 392, 16 sept. 1894).

BÎRSAN (BRAŞOVEANU), OLIMPIA (1887—1935): Anca, 1906, 1911—1915 (redă «toată energia ascunsă în sufletul acestei femei neobişnuite», Sextil Puşcariu, în *Junimea literară*, nr. 6, 1911, p. 96; «a pus multă inteligenţă, a respectat indicaţiile, a avut amănunte frumoase, dar i-a lipsit ceea ce a lipsit, fără excepţie, tuturor artistelor care au jucat pînă astăzi pe Anca: sufletul ţărănesc care nu poate fi exteriorizat nici prin declamaţiune, nici prin atitudini meşteşugite» E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 261, 10 sept. 1912).

BÎRSAN, ZAHARIA (1878—1948): Ion, 1906—1907, 1911 («Înfăţişarea e nespus de trudită. Un trup slab, îmbătrinit, aplecat înainte în cămaşa lungă, deschide încet uşa, fricos, tremurînd parcă din genunchi intră în casă, unde e Anca. Un fior de groază îţi trimite deja arătarea lui. Dar cînd începe să vorbească — glasul acela stins, amărît, moale, citeodată ca al unui copil fricos — — ca suliţi reci îţi pătrund în inimă. Cere aşa de curios, aşa de „nebuneşte" să zic —dar un nebun liniştit — să-i dee ceva de mîncare. Ochii rătăciţi ai lui Ion nu ştiu unde să privească — el începe îndată să mănînce. Povestea lui cum a scăpat de la ocne e clasică şi în scrisul d-lui Caragiale şi în predarea lui Bîrsan⟨ ... ⟩ Cu mîinile slabe imitează salturile veveriţii, iar cînd o vede pe aceasta, privirile lui Ion strălucesc parcă s-ar aprinde — ai convingerea că într-adevăr Ion vede şi acum ochii veveriţii. Cînd îi spune lui Dragomir povestea din ocne ⟨ ... ⟩ a fost o duioşie atît de mare ⟨ ... ⟩ O singură dată în Ion nebunul a putut recunoaşte oricine pe dl. Z. Bîrsan din *Greva ferarilor*, cînd Anca îi spune, arătîndu-i pe Dragomir: El e ucigaşul! Atunci glasul adînc, puternic şi înfiorător al nebunului se aude şi el se năpusteşte asupra lui Dragomir», Ion Agîrbiceanu apud. Z. Bîrsan, *Impresii de teatru din Ardeal*, Arad, 1908, p. 141).

BOBESCU, ARON (1846—1919): Girimea 1885; Tipătescu, 1886.

BOLDESCU, VASILE (1880—1932): Efimiţa 1912, 1914; Agamiţă Dandanache, 1912, 1914, 1918; un chelner (D.C.), 1902; Mache Razachescu, 1912.

BOTEZ, ELENA (?—1921): Spiridon, 1882—1883.

BREZEANU, ION (1868—1940): Ipingescu, 1890, 1898—1899, 1901, 1903—1906, 1908, 1912—1916; Pristanda, 1895; Cetăţeanul turmentat, 1898—1909, 1912—1918 («chiar cînd are un rol cum este Cetăţeanul turmentat, în care frazele de efect abundă, el nu caută ca prin intonaţii exagerate să mărească efectul, ci, dimpotrivă, el le lasă tot farmecul lor printr-o debitare din cele mai simple. Este mai sobru în jocul său decît chiar Iulian», I. C. Bacalbaşa, în *Adevărul*, nr. 3 336, 31 oct. 1898; «Din acel respingător alcoolic, Brezeanu face o nesămuit de interesantă întrupare. Are acest Cetăţean turmentat atita dulceaţă în ochi şi pe buze, atita măsură în mişcări, atita onestitate şi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mansuetudine în suflet, încît încetează a mai fi un tip real înjosit; el se ridică sus și ia proporțiile largi și demne ale unui/tip/abstract: simbolul unui popor întreg », I.L.Caragiale, în *Calendarul moftului român*, 1902; « Cetățeanu turmentat al lui Brezeanu e mai exploziv ca oricînd: totul musează în verva sa », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 041, 1 febr. 1912; « Cetățeanul turmentat din *Scrisoarea pierdută* și cu Ipingescu ipistatul din *Noaptea furtunoasă* au același fum de hebrietate, dar ce deosebire în unul de altul ⟨ ... ⟩: cel dintîi e predominat de o vivacitate excesivă, pe cînd celălalt e aproape sinistru în evoluțiunea lui polițistă; cel dintîi are rîsul sincer și comunicativ, celălalt împrăștie scrîjnetul și rînjetul », C. I. Nottara, *Amintiri*, București, 1960, p. 99); un catindat, 1899, 1904, 1908, 1912—1913 (« catindatul acesta e jovial și naiv, simpatic și cald »; L. Rebreanu, în *Rampa*, nr. 262, 5 sept. 1912); Ion, 1906, 1908, 1912—1915 (« Foarte simplu și emoționant la intrarea sa în scenă, frumos în narațiunea imaginei cu veveriță », uneori are « o notă prea teatrală », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5 911, 1 febr. 1906; « Privirea lui rătăcită, dezordinea minței lui, halucinațiile, luciditatea lui îmbibată de superstiții, toate sînt redate cu o naturalețe care te înlemnește », M. Gheorghiu, în *Rampa*, nr. 269, 13 sept. 1912); Leonida, 1912.

BREZEANU, LUCREȚIA (1880—1935): Spiridon, 1898—1899, 1901, 1903—1906, 1912—1915; Didina Mazu, 1899, 1908, 1912—1913 (« plină de temperament », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 112).

BULFINSKY, ROMALD (1878—1953): *Începem*, 1909; Tipătescu, 1912; Dragomir, 1912.

C

CALMUSCHI, CONSTANTIN (1888—1953): Spiridon, 1912, 1914—1915, 1918, Brînzovenescu, 1912, 1914, 1918, un catindat, 1902, 1912.

CARUSSY, GEORGE (?): Brînzovenescu, 1898—1907 (« Paloarea bolnăvicioasă este, probabil, invenția d-sale și completează în mod fericit creațiunea autorului », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 324 — 325).

CASTRIȘ, DIDINA (1877— ?): Efimița, 1916; Veta, 1918.

CATOPOL, ALEXANDRU (1860—1935), primul interpret al rolurilor: Farfuridi, 1884—1888, 1892, 1898—1908, (« cînd și-a pronunțat discursul, trebuia să se vază că imbecilitatea lui momentană era mai mult un efect al emoțiunii. Cîteva însă din accentele prin care își manifestă existența lui de cetățean care ține grozav la opiniile sale, au fost admirabil redate », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 324); Mache Razachescu, 1885, 1899, 1904, 1908; Rică Venturiano, 1890, 1898—1899, 1901 (« în vervă, dar cam exagerat », *Adevărul*, nr. 3 330, 28 oct. 1898).

CIPRIAN, G. (1863—1968): Popescu *(S.P.)*, 1912; un ipistat, 1912—1913.

CIUCURESCU, EUGENIA (1880—1942): Ziița, 1906, 1908, 1912—1918 (« surprinzătoare ⟨ ... ⟩ vervă », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5 911, 1 febr. 1906).

CIUCURESCU, MARIA (1866—1939): un vînzător de ziare *(S.P.)*, 1884; Zoe, 1905—1906, 1908, 1912—1914, 1916—1917 (« E tipul unei femei din „elita" provinciei, acum douăzeci de ani, care luptă din răsputeri cu o împrejurare dramatică ⟨ ... ⟩. Nimic gol, artificial, rece; toată disperarea nenorocitei femei care luptă spre a scăpa cu obraz curat, palpita în carne și sînge, sub accentele acele virulente, calde și pătrunzătoare », E. D. Fagure în *Adevărul*, nr. 5 860, 8 dec. 1905: « e desigur cea mai puțin factice madam Trahanache: d-sa intră cu trup și suflet în rolul energicei coana Zoițica », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 041, 1 febr. 1912); Ziița, 1888—1890; Veta, 1898, 1901, 1904—1906, 1908, 1912—1916 (« justețea cu care a jucat actele din urmă: indignarea în contra Ziței („Tu mi le faci toate!"), precum și caracteristica liniște cu care întîmpină pe Titircă și Ipingescu care veneau cu săbiile scoase », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 326; « purtîndu-se ca o femeie din lumea ei, fără adaosuri de mahalagism, cu elanuri și melancolii reale, făcea din biata nevastă a lui Jupin Dumitrache o ființă adevărată care ofta, cînta, suferea și se bucura sincer, prea puțin preocupată de ilaritatea pe care ar stîrni-o în sală », V. Eftimiu, în *Vremea*, nr. 508, 10 oct. 1937; « cînd ofta și plîngea Maria Ciucurescu sub povara iubirii și bănuielilor care tulburau inima Coanei Veta, nu vedeam pe actrița cu șiretlic comic care știe și administrează efectele, ci eroina unei drame sincere », Dem. Theodorescu, în *Almanahul teatrului românesc*, 1943, p. 47); Efimița (?); Mița Baston, 1899, 1908, 1912—1913; Didina Mazu, 1904 (« umorul ei e specific românesc, în culoare, tonalitate, calitate ⟨ ... ⟩. Umorul acesta cunoaște volubilitatea, ca și reveria, are hohote de rîs, precum are și lacrămi adevărate », L. Rebreanu, în *România*, nr. 108, 24 febr. 1924).

CIUCURETTE, P. (ETRESCU), NICOLAE (1878—1926): Agamiță Dandanache, 1905—1907.

CÎRJĂ, GHEORGHE AL. (1860 — ?): Ipingescu, 1897; Ion, 1891, 1898, 1912 (« zguduitor pînă la lacrimi », C. Alexandrescu, în *Teatrul*, nr. 2, 28 oct. 1912).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMĂNEANU, REMUS (1888—1963): Efimiţa, 1912. Ionescu *(S.P.)*, 1912.

CONDURATO, ZOE (1974—1937): Ziţa, 1912; Miţa Baston, 1912.

CONSTANTINESCU, DIMITRIE (?): Tipătescu, 1884, 1894, 1897—1898; Chiriac, 1897—1898.

CREŢU D⟨EMETRESCU⟩ I. (1844—1917): Rică Venturiano, 1889 (« i se nemeresc mult mai bine roluri ca Rică Ventureanu, şi dacă ar fi variat mai mult dicţiunea ar fi reuşit mai bine. Dar Caragiali zice, mi se pare, „Vocea Patriotului Naţionale", iar nu „Voinţa Naţionalului liberal", dece această schimonosire a textului autorului? » Criticus, *Ţeara liberă*, nr. 6, 1 nov. 1889); Efimiţa, 1907, 1912—1913; Agamiţă Dandanache, 1912.

CUZINSCHI, VLAD (1868—1934): Spiridon, 1893—1894 (« Se răsfringea multă durere omenească în acest Spiridon, bătut cînd doarme, bătut cînd e treaz, idioţit de idioţi sau stăpini », în *Evenimentul*, nr. 228, 10 nov. 1893); Ipingescu, 1912, Agamiţă Dandanache, 1897; Cetăţeanul turmentat, 1912.

D

DAMIRA, I. C. (ILIE CAPBUN) (1884—1941): Caţavencu, 1914.

DĂNESCU, ANA (1852—1891): prima interpretă a rolului Veta, 1879, 1882—1884, 1886, 1888—1890 (« a fost mai presus de toate aşteptările şi a creat aşa-zicînd rolul Vetei », I. Slavici, în *Timpul*, nr. 17, 23 ian. 1879; « are din cînd în cînd nişte intonaţii atît de juste, atît de hazlii încît publicul ⟨ ... ⟩ nu se poate opri d-a rîde cu hohot », N. X., în *Românul*, 26 oct. 1883).

DEMETRESCU, AL. DAN (1870—1948): Caţavencu, 1912; un tînăr (monologul *1 aprilie)*, 1912.

DEMETRESCU, RADU N. (?): Leonida, 1912, 1914; Trahanache, 1912, 1914, 1918 (« simpatic şi bonhomme », C. Alexandrescu, în *Teatrul*, nr. 3 — 4, nov. 1912).

DEMETRIADE, ARISTIDE (1872—1930): Tipătescu, 1898, 1900—1909, 1912—1916 (« a vrut să facă dintr-un tip „iute", unul diplomatic », M. Dragomirescu, *Dramaturgie română*, Bucureşti, 1905, p. 128; « e leit prefectul craidon şi politician », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 1912).

DIMITRESCU, GHIŢĂ (?—1897): Chiriac, 1882—1883, 1885—1886, 1888, 1895, 1897 (« chipul cum s-a deghizat, accentul cu care şi-a pronunţat rolul şi acomodarea mişcărilor după deosebitele situaţiuni » sînt apreciate de Morna, în *Liberalul*, nr. 259, 1 dec. 1885; « a contribuit mult la veselia publicului atît prin deghizamentul său bine calculat, cît şi prin un joc vioiu de un ireproşabil mahalagism », în *Drapelul*, nr. 15, 2 ian. 1889; « mitocanul, băetul din dugheană, cu negel pe barbă şi batistă roşă la gît, a fost admirabil redat », Rep., în *Evenimentul*, nr. 586, 15 febr. 1895); Cetăţeanul turmentat, 1884, 1886—1887, 1895; Mache Razachescu, 1885; Ion, 1894 (« în genere o creaţiune de merit, lamentările „mă doare" au fost însă prea melodramatice », Culis., în *Evenimenul*, 5 febr. 1894).

DRAGOMIR, STATE (1870—1920): Dragomir, 1894, 1912 (« cu mult talent, amănunţit studiat, sănătos înţeles, deghizare foarte reuşită », Culis., în *Evenimentul*, 5 febr. 1894).

DUŢULESCU, CRISTIAN (1886—1943): Alexandru Peruzeanu *(S.)*, 1912—1916.

F

FĂRCĂŞANU, ION (1849—1908): Caţavencu, 1886.

FĂRCĂŞANU, PROFIRA (1850—1919): Ziţa, 1888—1889.

FOTINO, AURA (1890—1946): Didina Mazu, 1912.

FULGEANU, ELISABETA (?): O mască *(D.C.)*, 1885; Spiridon, 1888—1890; Zoe, 1894.

G

GĂNESCU (DEMETRIADE), CONSTANŢA (?): Ziţa, 1894; Zoe, 1895; Anca, 1899.

GEORGESCU, ATENA (1850—1913): Veta, 1882—1883, 1885—1886, 1888, 1891, 1893—1895, 1897—1898 (« a înţeles bine rolul Cucoanei Veta— şi pe cînd încă nu-i cunoşteam pasiunea, a ştiut să ne deprindă cu caraghioaza explozie de iubire din actul al III-lea », Morna, în *Liberalul*, nr. 259, 1 dec. 1885); Efimiţa, 1894—1897, 1903—1908 (« era înzestrată cu mult bun simţ şi temperament pentru comedie. Nu exagera niciodată », Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iaşi, f. a., p. 58).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGESCU, P. P. (Pepe) (1888— ?): Rică Venturiano, 1914—1915, 1918; Trahanache, 1915; Farfuridi, 1918.

GEORGIAN, ION (?): Chiriac, 1899; Ipingescu, 1911, 1918; Pristanda, 1911.

GIURGEA, MARIA (1880—1949): *Începem*, 1909; Spiridon, 1912 (« cită drăgălăşie, cită naivitate copilărească, cită artă », L. Rebreanu, în *Rampa*, nr. 264, 7 sept. 1912).

H

HAGIESCU, MARIA (?): Spiridon, 1894.

HAGIESCU, NICOLAE (1850?—1912): Jupîn Dumitrache, 1879—1880, 1882—1883, 1888—1890, 1896; Ipingescu, 1894 (« a căutat să dea lui Nae Ipingescu un chip mai spălat şi pe alocurea devenea monoton ⟨ ... ⟩. A fost bine cînd a citit gazeta, dar atitudinea sa în primele scene, deosebindu-se mult de cea pe care o avea regretatul Iulian, făcea să piardă tipul din expresia lui », I. C. Bacalbaşa, în *Lupta*, nr. 2 392, 16 sept. 1894); Leonida, 1880, 1893, 1898—1899; Brînzovenescu, 1888 (« a făcut din acest rol un tip nou, dar foarte hazliu », Emil, în *Drepturile omului*, nr. 52, 7 nov. 1888); Trahanache, 1894.

HASNAŞ, VASILE (1860—1900), Rică Venturiano, 1882—1883, 1885 (« cînd foarte politicos şi cavaleros totodată, cînd încurcat, dar întotdeauna de o naivitate neprefăcută », Morna, în *Liberalul*, nr. 259, 1 dec. 1885); Caţavencu, 1884; Pristanda, 1887 (« e Ghiţă şi nu e Ghiţă. Talentul artistului e prea fin, e mai de salon ⟨ ... ⟩ jocul lui e mai sobru, dicţiunea mai astîmpărată, nota generală ceva mai sus ⟨ ... ⟩ am avut un comisar, dar un comisar cam molău», Gion, în *Românul*, 4 martie 1887); un catindat, 1885 (« a avut momente în care naturalul bătea la ochi şi momente în care mai sporea nenaturalul rolului său», Morna, în *Liberalul*, nr. 248, 17 nov. 1885); Girimea, 1899.

I

IANCOVESCU, ION (1889—1966): Spiridon, 1911.

IONAŞCU, MARIETA (1868— ?): Ziţa, 1898, —1899, 1901, 1904 (« vocea d-sale e prea delicată pentru Ziţa », în *Adevărul*, nr. 3335, 28 oct. 1898); Miţa Baston, 1904.

IONESCU, CEZAR (?): Chiriac, 1894; Cetăţeanul turmentat, 1894 (« Înfăţişarea, ţinuta, chipul în care pronunţa cuvintele, totul studiat cu multă inteligenţă, cu mult spirit de observaţie », I. C. Bacalbaşa, în *Lupta*, nr. 2404, 13 sept. 1894).

IONESCU, CONSTANTIN, (1860—1913): Chiriac, 1882; Rică Venturiano, 1886, 1888, 1893—1895, 1897—1898 (« imensă ilaritate », în *Evenimentul*, nr. 228, 10 nov. 1893); Farfuridi, 1884, 1894; Caţavencu, 1897—1898, 1912; Iordache, 1885; Girimea, 1902 (« juca roluri de juni comici ⟨ ... ⟩ În Rică din *Noaptea furtunoasă*, în *Scrisoarea pierdută*, Caţavencu, era neîntrecut », Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iaşi, f.a., p. 61).

IONESCU (PETRONE) ECATERINA (1863 — ?): Ziţa, 1895, 1897—1898; Didina Mazu, 1902; Safta, 1908.

IONESCU, MIHALACHE (1872—1944): Leonida, 1912; Brînzovenescu, 1912.

IULIAN, ŞTEFAN (1851—1892), primul interpret al rolurilor: Ipingescu, 1879—1880, 1882—1884, 1886, 1888—1889 (« făcînd pe Nae Ipingescu, se ridică în acest rol secundar peste capul lui Dimitrache, deşi alăturea cu acest Dimitrache, părea mai mărginit decît se cuvenea », I. Slavici, în *Timpul*, nr. 17, 23 ian. 1879; « modul cum pronunţă vorba „rezon" făcu să se zguduie sala de aplauze. Umblet, vorbă, figură— nas mai cu seamă — erau ale epistatului », în *Binele public*, nr. 24, 24 ian. 1879; « e din cale afară exagerat », N. X., în *Românul*, 26 oct. 1883); Pristanda, 1884—1888 (« priviţi-l ce tip de om trecut prin foc şi prin apă, cu mijlocul şi gîtul îmlădiate de atîtea încovoieli înaintea celor puternici, cu ochiul aprins de un foc silnic, dar indispensabil *mesiei* cu care este însărcinat, aci ţi se pare că e convins de ce spune, aci se schimbă şi pe faţa-i înfloreşte cea mai învederată îndoială sau nedumerire, după cum împrejurările şi cei mai mari o cer. Port, mişcare, vorbă, intonare şi atitudine, tot este desăvîrşit », Ascanio, în *Voinţa naţională*, nr. 110, 23 nov. 1884); Pampon, 1885 (« Instinctul lui de comedian se semnala îndeosebi în imitarea şi încărcarea ridicului ⟨ ... ⟩ O aruncătură de picior, ori un pumn în spatele altuia, o grimasă ce-i ducea gura la urechi, o ştersătură de scuipat cu cisma — acţiuni ce vedeai rar sau de loc la Millo — la Iulian erau atît de bine şi de fireşti că-ţi produceau rîsul sglobiu, zgomotos ⟨ ... ⟩ În ziua în care se ivi şi la noi o comedie de moravuri originală, în care trăiau tipuri reale din societatea noastră, similireformată prin liberalism şi constituţionalism, în ziua aceea Iulian îşi găsi drumul adevăratelor sale mari creaţii. *Noaptea furtunoasă*, *Scrisoarea pierdută* şi *D-ale carnavalului* fură piesele în care el escelă », N. Petraşcu, în *Constituţionalul*, nr. 966, 18/30 oct. 1892).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

J

JIANU, ION (?—1902): Un fecior *(S.P.)*, 1884; Brînzovenescu, 1884, 1887; Cetățeanul turmentat, 1895, 1898; un chelner *(D.C.)*, 1885; Leonida, 1891; Ipingescu, 1898.

L

LASCU, D.(?) : Pristanda, 1912.

LAȘCU (EVOLSCHI), ELENA (?): Ziță, 1882—1883, 1885—1886 (« n-a fost rău, cu toate că prea din cale afară exagerase excentricitatea costumului și vocea— ca întotdeauna — îi era amorțită », Morna, în *Liberalul*, nr. 259, 1 dec. 1885); Zoe, 1884; Anca, 1894.

LEONESCU, VASILE (1866—1927): Dragomir, 1899.

LEONȚEANU, ANTON (?): primul interpret al rolului Brînzovenescu, 1884.

LEVANDA (CHRISSENGHI), ELENA (1875—1951): Zoe, 1898—1904, 1906—1909 (« m-a surprins prin modul cum a interpretat rolul », Arutnev ⟨ Gr. Ventura⟩, în *Timpul*, nr. 219, 7/19 oct. 1898; « împinge lucrurile spre tragic », Pompiliu Eliade, *Causeries littéraires*, vol. III, București, 1903, p. 35 : « rolul Zoițichii ar fi fost mai potrivit pentru o persoană de alt temperament », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 324).

LICIU, PETRE (1871—1912): Cațavencu, 1894—1895, 1898; Cetățeanul turmentat, 1907; Rică Venturiano, 1898, 1901, 1904—1905, 1911 (« a redat admirabil teama, frica, groaza vecină cu leșinul ⟨ . . . ⟩ cu o varietate de joc de un firesc desăvîrșit », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 326; « ilariant și abracadabrant », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5212, 5 febr. 1904); Girimea, 1904.

M

MANOLESCU, GRIGORE (1857—1892): primul interpret al rolurilor: Chiriac, 1879, 1882 (« în clipa cînd se ivește pe scenă, Chiriac ne face impresia unui tînăr corect, care iubește buna rînduială, dar cam rece și dispus a lua pe oameni în „zeflemea". Atunci cînd se întîlnește cu Veta, vedem că nu e pătruns de sentimente adevărate, ci tiranizează pe femeia ce a fost destul de slabă de a-și pune mintea cu dînsul. Chiar atunci cînd ia șpanga, desperația-i este falsă, știm că nu vrea decît să sparie pe Veta și rîdem de această femeie proastă care se sparie și se luptă cu disperație, apoi cade învinsă de păcatul ei. Chiriac nu se aprinde decît atunci cînd aude că Rică a fost în casă cu Veta », I. Slavici, în *Timpul*, nr. 17, 23 ian. 1879; « a fost plin de haz în toate scenele, numai în scena „gealuziei" trebue să se ferească de a nu da în gama pasiunei dramatice, părăsind pe a comediei, mai simplă, mai vioaie, mai comună și mai naturală. Chiar în această scenă însă a avut un gest de o realitate minunată: își mușcă mustățile cu un așa comic încît a trebuit să rîdem cu hohote. E tocmai gestul tejghetarului cînd e necăjit: rosul mustăților și privirea piezișă", în *Binele public*, nr. 24, 24 ian. 1879); Dragomir, 1890 (« e tocmai pe culmea după care se va prăbuși în nebunie ⟨ . . . ⟩ Părul, privirea și gesturile lui Manolescu spun cui, firește, vrea sau poate să înțeleagă, că demult omul acesta sufere », Gion, în *Românul*, 21 febr. 1890).

MANOLESCU, ION (1881—1959): un tînăr (monologul *1 aprilie*, 1912.

MANU, ION (1891—1969): Brînzovenescu, 1913; Agamiță Dandanache, 1918 (« a introdus o notă mai modernă prezentînd pe Dandanache sub aspectul unui paralitic general. De ce adică acest Dandanache ar fi neapărat debilul mintal pe care ni l-au dat toate interpretările de pînă acum și nu un fante ruinat de excesele unei vieți corupte? », Aureliu Wiess, în *Lumina*, 11 oct. 1918).

MARCELIAN, MARCELA (?): Ziță, 1912, 1914—1915, Didina Mazu, 1912.

MATEESCU, MIHAIL (1856—1891): primul interpret al rolurilor: Rică Venturiano, 1879—1880, 1882—1884, 1886, 1888—1889 (« a avut un joc de scenă plin de comic, niște piruete executate cu multă măestrie », în *Binele public*, nr. 24, 24 ian. 1879; « o vervă nesecată și prin jocul său natural ne face să mai uităm puțin exagerațiunea personajului », N. X., în *Românul*, 26 oct. 1883); Efimița, 1880, 1882, 1887; Cetățeanul turmentat, 1884—1888 (« Un singur lucru auzeam imputîndu-se acestui *stimabil cetățean*, abuzul ce face de sughițul caracteristic al stărei în care se află și care îl face să fie mai trivial decît l-a închipuit autorul⟨ . . . ⟩ așa cum este jucat, rolul acesta împrăștie atîta veselie ⟨ . . . ⟩ încît mărturisesc că nu am fost izbit de inconvenientul de mai sus și că chiar de mi s-ar fi părut ceva în felul acesta, nu mi-ar fi displăcut, atît de cu măestrie a știut Mateescu să-l învăluie în jocul său natural, sincer și plin de nuanțe », Ascanio, în *Voința națională*, nr. 110, 23 nov. 1884); un catindat, 1885.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MAXIMILIAN, VELIMIR (1882—1959): Chiriac, 1906 («s-ar cere poate un Chiriac mai chipeș, mai viril ⟨ ... ⟩ dar ca joc ⟨ ... ⟩ a fost foarte bine», E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5 911, 1 febr. 1906); Ipingescu, 1911.

MĂRCULESCU, ADELINA (?—1943): Veta, 1898, 1917—1918.

MĂRCULESCU, CONSTANTIN (1867—1939): Gheorghe, 1890, 1899; Dragomir, 1913; Chiriac, 1899; 1917—1918.

MIHALESCU, ALEXANDRU (1883—1974): Brinzovenescu, 1908—1909, 1912—1916 («Un Brinzovenescu de cel mai realist colorit», E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8041, 1 febr. 1912); Victor *(S.)*, 1912—1917; Mache Razachescu, 1912—1913 («și-a făcut un cap nostim și i-a dat amănunte hazlii și totodată veridice», E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8254, 3 sept. 1912; «nu atit de fantezist ca a lui Catopol, dar foarte uman, scoțind în relief și comicitatea și tragicomicul acestui nenorocit de opt ori încornorat», același, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 1912); Rică Venturiano, 1917.

MIHĂILESCU, ELEONORA (?): Zoe, 1898, 1915—1916, 1918 («a avut un joc simplu, deși rolul Zoei se poate preta și la o interpretare mai complicată. Zoe e o femeie cu simț politic», Aureliu Weiss, în *Lumina*, 11 oct., 1918).

MOMULEANU, CONSTANTIN (1864—1923): Spiridon, 1897—1898 («cu temperament vioi și exuberant», «humorul năcăjitului Spiridon», Enric Furtună, în *Teatrul*, nr. 14, 27 ian. 1913); Ionescu *(S.P.)*, 1897; Agamiță Dandanache, 1898; Trahanache, 1913; Pampon, 1902.

MOMULEANU, EUFROSINA (1863—1918): Mița Baston, 1902; Veta, 1912, 1914—1915.

MORȚUN, ION (1877—1940): un fecior *(S.P.)*, 1897; Agamiță Dandanache, 1913; Pristanda, 1907, 1918; Profesorul *(Începem)*, 1909.

MURGEANU, CONSTANTIN (1875—1905): Chiriac, 1898—1899, 1901.

N

NANU, ALEXANDRU (1865—1931): un chelner *(D.C.)*, 1885; Farfuridi, 1893, 1906, 1908, 1912.

NEAMȚU-OTTONEL, N. (?): Agamiță Dandanache, 1912.

NICOLAU, PANDELE, (1856—1914): Tipătescu, 1889, 1906.

NICULESCU, ION (1863—1917) primul interpret al rolurilor: Cațavencu, 1884—1889, 1892, 1895, 1898—1909, 1912—1917 («atit de intrigant, de arogant și de îndrăzneț, pe cît e de mișelnic și de umilit după imprejurări. D-sa însă să aibă grije de a-și modera intonările mai ales în discursul din actul al III-lea, căci altfel ajunge să strige prea tare», Ascanio, în *Voința națională*, nr. 110, 23 nov. 1884; «A jucat cu un avînt, cu o amploare și cu o conștiință deplină a nuanțelor, că parcă a înnoit lucrarea», M. Dragomirescu, *Dramaturgie română*, București, 1905, p. 129; «Nu se poate visa un Cațavencu mai bizantin, mai îndrăzneț în pretenții și mai laș în apărare», E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8256, 5 sept. 1912; «escrocul-demagog care se încîntă de propria lui frazeologie și își acoperă pungășia cu un lustru de bonomie cordială, menită să păcălească pe naivi», V. Bumbești, *Paul Gusty*, București, 1964, p. 197); Iordache, 1885; Chiriac, 1888—1890; Efimița, 1912.

NOTTARA, CONSTANTIN I. (1859—1935) primul interpret al rolurilor: Tipătescu, 1884—1888, 1892, 1895, 1898—1901, 1904 («La început rece și cam jenat, în actul al II-lea a fost bine de tot în scena cu Cațavencu, precum și în scenele cu Zoe. Am dori să-l vedem mult mai vioi și mai cu tragere de inimă în scenele cu neica Zaharia», Ascanio, în *Voința națională*, nr. 110, 23 nov. 1884); Girimea, 1885; Ion, 1890, 1899, 1911—1912 («Ca parte de originalitate și de observațiune proprie este modul cum povestește el faptul găsirei lui Dumitru în pădure și luarea lulelei. Vedeai că-ți dă liniștea prostească și seninătatea idioată a unui om care nu mai simte, cînd spune aceasta fără nici o schimbare în figură și sorbind cu poftă din laptele pe care Anca îi pusese înainte ⟨ ... ⟩ În text zice „fredonează un cîntec haiducesc". D. Nottara a gîndit că e mai propriu să fluiere și într-adevăr acel fluierat te cutremură și te face să simți impresia unei păduri singuratice. În fine, scena de cînd îl apucă accesul de friguri și pînă la sinucidere — executată independent de text — e o creațiune originală minunată. Autorul zice să se trîntească pe laviță. D. Nottara ne dă pe nebunul și mai adevărat cînd se trîntește jos și începe să tremure», în *România*, nr. 36, 16 febr. 1890; «Nottara apare la ușa cîrciumei cu o mască înfiorătoare. Această apariție va rămîne în teatru legendară ⟨ ... ⟩ Tot ce Nottara are ca bogăție în notele vocii, ca contracțiuni dureroase în mască, ca expresiune și tragedie în ochi au intrat rînd pe rînd în serviciul patimelor nebune ce săltau sau doborau pe Ion Nebunul. Partea extatică, partea bestială și partea furioasă a rolului, atit de bine superpuse în Ion, au fost date de Nottara cu o siguranță uimitoare», Gion, în *Românul*, 21 febr. 1890); Chiriac, 1880, 1882—1884, 1888 («un Chiriac prea elegant, prea lustruit, care nu semăna deloc a băiat de cherestigie. Trebuie să se îmbrace mult mai simplu și să-și facă o altfel de pieptănătură», N. X., în *Românul*, 26 oct. 1883).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O

OLĂREANU, ALEXANDRU (?): un fecior *(S.P.)*, 1886; Ion, 1905, 1908, 1912 (« a produs o impresie zguduitoare înfățișarea de nebun, îmbrăcămintea », în *Voința poporului*, nr. 49, 3 dec. 1905).

P

PACIUREA, VASILE (?): Agamiță Dandanache, 1904 (« reda cu deosebire bine numai momentele de aiureală și zăpăceală ale personagiului, cînd uită și nu știe ce să spună », M. Dragomirescu, *Dramaturgie română*, București, 1905, p. 128 — 129); un ipistat *(D.C.)*, 1904, 1908.

PANU, ION (1843 — ?) primul interpret al rolurilor: Jupîn Dumitrache, 1879, 1883 —1884, 1888 (« Așa cum îl făcea d. Panu, Dimitrache ne părea un fel de berbant isteț, căruia puțin îi pasă de imputările nevestei sale ⟨ ... ⟩ Cînd însă Dimitrache intră cu sabia scoasă în actul al treilea, vedem mult zgomot, multă mișcare tragi-comică, multă opintire spre a face pe public să rîdă, dar nici o urmă de sentiment adevărat. ⟨ ... ⟩ Numai pe la sfîrșitul actului al patrulea, d. Panu își intră în rol și atunci însă e prea deștept spre a putea da istoriei cu legătoarea de gît destul efect », I. Slavici, în *Timpul*, nr. 17, 23 ian. 1879; « Dl. Panu are un accent ciudat care nu reproduce tipul bucureștean », în *Binele public*, nr. 24, 24 ian. 1879; « mai multă vervă, mai multă energie nu i-ar strica », N. X., în *Românul*, 26 oct. 1883); Agamiță Dandanache, 1884—1888 (« Numai apariția sa pe scenă-ți dă ideea despre nemăsurata dobitocie înfumurată ce ascunde sub pălăria de paie », Ascanio, în *Voința națională*, nr. 110, 23 nov. 1884; « Dandanache va număra printre cele mai bune creațiuni ale lui Panu », Gion, în *Românul*, 13 dec. 1885).

PELLA, MIRCEA (1878— ?): Farfuridi, 1898; Pristanda, 1913; Cațavencu, 1918 (« a încercat să modernizeze rolul. Trebuie să meargă pînă la capăt », Aureliu Weiss, în *Lumina*, 11 oct. 1918; « A fost retoric și bombastic și incoherent și destul de șiret, destul de îngîmfat și destul de umilit », A. Craioveanu, în *Scena*, nr. 272, 11 oct. 1918); Iordache, 1902.

PENEL CONSTANTIN B⟨OTEZ⟩ (1872—1935): Brînzovenescu, 1895, 1897—1898; Mache Razachescu, 1902; Leonida, 1895, 1897, 1903, 1908.

PETREANU, NICOLAE (1852—1915): Chiriac, 1888.

PETRESCU, AUREL (?): Chiriac, 1903—1905 (« a redat cu inteligență partea sufletească falsă, cînd acesta amenință cu sinuciderea și a avut cîteva intonații pline de efect », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 326).

PETRESCU, CONSTANTIN (1846—1906): Chiriac, 1888—1889 (« La început nu prea semăna a burghez că nu-și schimbase dialectul după cum vroește Caragiali, dar încolo a fost bine », Criticus, în *Țeara liberă*, nr. 6, 1 nov. 1889); Pristanda, 1889.

PETRESCU, ION (1851—1932) primul interpret al rolului Trahanache, 1884—1888, 1892, 1895, 1898—1909, 1911—1912, 1914, 1916, 1918 (« înțelege, vorbește și joacă măsurat și cu mult natural. Chipul cum spune pe „aveți puțintică răbdare" este mai cu osebire minunat, fiindcă de n-ar varia la fiecare moment intonarea și intențiunea, aceste cuvinte ⟨ ... ⟩ ar deveni de o monotonie neertată și n-ar produce efectul pe care autorul l-a ascuns în înțelesul lor », Ascanio, în *Voința națională*, nr. 110, 23 nov. 1884; « e un naiv infatuat care se crede plin de inteligență diplomatică ⟨ ... ⟩ Și acest rol trebuie modernizat », Aureliu Weiss, în *Lumina*, 11 oct. 1918; « tonurile tărăgănate, lente, cu care, între prostie și versatilitate ⟨ ... ⟩ își construia personajele caragialești », Ion Marin Sadoveanu, în *Teatrul*, nr. 5, 1963, p. 69); Jupîn Dumitrache, 1882, 1891, 1898, 1901, 1903—1906, 1908, 1911—1918; Dragomir, 1906, 1908, 1911, 1913—1915 (« ne-a prezentat umbra omului capabil să omoare o femeie, doborît de chinurile sufletești și devenit aproape apatic în urma necontenitei lupte cu Anca », Sextil Pușcariu, în *Junimea literară*, nr. 6, 1911, p. 95; « Una vorbește Dragomir și altceva îi apasă sufletul ⟨ ... ⟩ Și ceea ce se petrece înăuntrul lui e mai interesant decît ceea ce spune el », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5 911, 1 febr. 1906).

PETRESCU, MARIA (1845—1917): Veta, 1888 —1889 (« Avea totdeauna succes fiindcă juca cu inimă. Instinctul dramatic o îndemna mai mult spre mume și femei din popor », Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 6).

PETRESCU, THEODOR (?): Agamiță Dandanache, 1895, 1898—1904 (« rolul lui Dandanache putea fi dat altui artist mai mlădios din fire », M. Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 325).

PETRONE, PARASCHIVESCU, PETRE (1874 —1955): un catindat, 1902; Rică Venturiano, 1912; Cațavencu, 1918.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

POPESCU, ANA (1854—1912) prima interpretă a rolului Ziţa, 1879, 1882.

POPESCU, NAE I. (1855—1912): Agamiţă Dandanache, 1886; Jupîn Dumitrache, 1888—1889 (« Are o mască superbă pentru comedie: el uneşte expresiunea figurii cu o dicţiune clară şi cu un gest potrivit. Îi place firescul şi are oroare de exageraţii », Rex, în *Revista theatrelor*, nr. 9 — 10, 1898).

POPOVICI, MIHAIL (1865—?): Farfuridi, 1897, 1912—1914; Dragomir, 1898; Chiriac, 1912.

PROFIR, IANCU (1880—?): Chiriac, 1912, 1914—1915, 1918; Tipătescu, 1912—1915, 1918; Girimea, 1912.

PRUTEANU, DIMITRIE (1854—1904): Ipingescu, 1882—1883, 1885—1886, 1888, 1893, —1895, 1897—1898; Pristanda, 1884, 1895, 1897—1898; Cetăţeanul turmentat, 1898.

R

RADOVICI, AURA(?): Spiridon, 1917.

RADOVICI, CONSTANTIN (1877—1916): Dragomir, 1912 (« a avut brutalitatea şi mizeria morală a cugetului chinuit al acestui ucigaş pe care muierea îl duce în ispită », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 261, 10 sept. 1912; « Nimeni nu are atita sobrietate în gesturi, în mimică, în voce ca dl. Radovici. Jocul d-sale e totdeauna stilizat, simplu, sincer. Cu o voce caldă şi comunicativă, cu un temperament impunător, cu o dicţiune clară şi firească ⟨ ... ⟩ Dragomir, în concepţia d-sale, a cîştigat prin viguroziitate, a avut amănunte caracteristice şi o notă de realism cizelat », L. Rebreanu, în *Rampa*, nr. 268, 12 sept. 1912).

RĂDULESCU-MARIU, ALEXANDRU (?—1908): Cetăţeanul turmentat, 1897 (« În toate era scînteietor de vervă şi inteligenţă. Avea mult spirit de improvizare », Aglae Pruteanu, *Amintiri din teatru*, Iaşi, f.a., p. 65).

ROMANESCU, ARISTIZZA (1854—1918) prima interpretă a rolurilor: Spiridon, 1879, 1882—1885 (« se ştie că rolul cere perucă vulvoi, costum murdar, cizme ca vai de lume, şorţ verde etc. », Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 60); Fifina *(S.)*, 1883; Zoe, 1884, 1891, 1911 (« cu o volubilitate drăcească înfăţişam pe Coana Joiţica », *ibidem*, p. 59; « Duioasă, pasionată, vioaie, cînd blîndă şi rugătoare, cînd încruntată şi ameninţătoare, d-ei a ridicat pe biata Zoe pe un adevărat piedestal de pe care părea că domină, după cum i se şi cădea, pe toţi ceilalţi cari se mişcau în dorul sau pe vrerea ei împrejur », Ascanio, în *Voinţa naţională*, nr. 110, 23 nov. 1884); Anca, 1890 (« Jocul, figura şi mai cu seamă privirea şi surisul au de toate întrînsele şi pe deasupra ceva enigmatic, ceva hieratic ⟨ ... ⟩ E de toate în jocul artistei şi, cu ştiinţă sau fără ştiinţă, dar minunat de potrivit pentru rol, d-na Romanescu este moale în ură şi este tare şi energică tocmai în răspunsurile unde te aştepţi la cuvîntarea ordinară », Gion, în *Românul*, 21 febr. 1890); Veta, 1911.

S

SANTA, NELLY(?): Fifina *(S.)*, 1912—1917.

SARANDI, FROSA (1840—1904) prima interpretă a rolului Miţa Baston, 1885.

SOREANU, NICOLAE (1873—1950): Farfuridi, 1894 (« a jucat ⟨ ... ⟩ cu o vervă îndrăcită. Punea atîta căldură şi atîta natural în tot ce spunea », I. C. Bacalbaşa, în *Lupta*, nr. 2404, 30 sept. 1894): Popescu *(S. P.)*, 1898; Pristanda, 1898—1909, 1912—1916 (« a fost superior jocului său de acum un an, dar cu o mică restricţie: nu a învăţat cum să intoneze deosebitele replice scurte, care încep cu „curat". Într-aceasta ar putea să înveţe ceva de la Ipingescu d-lui Brezeanu care ştie să accentueze şi să rotunjească finalele », M. Dragomirescu, *Dramaturgie română*, Bucureşti, 1905, p. 130; « cel mai preţios amestec de pehlivănie şi mizerie », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 1912); Jupîn Dumitrache, 1898; Rică Venturiano, 1906, 1908, 1912—1916, 1918 (« a dat o notă mai puţin fantezistă şi barocă personagiului, dar poate, tocmai pentru aceasta, mai aproape de adevăr », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5 911, 1 febr. 1906); un ipistat *(D.C.)* 1899; Girimea, 1908.

STĂNESCU-PAPA, ION (1873—1927): Trahanache, 1907—1908, 1912.

STORIN, G. (1883—1968): Gheorghe, 1906, 1908.

STRÎMBU (CLUCERU), SONIA (1892—1955): Liza *(S.)*, 1914—1917.

STURDZA (BULANDRA), LUCIA (1873—1961): Doamna *(Începem)*, 1909.

STURDZA (DORIA), PETRE (1869—1933): Gheorghe, 1894; Dragomir, 1897—1898.

T

TĂNĂSESCU, ION (1838—1901): Trahanache, 1886, 1889, 1893 (« de cîte ori e vorba să rostească clişeul banal al lui Zaharia „aveţi puţintică răbdare" ⟨ ... ⟩ l-a rostit în tot cursul piesei pe aceeaşi gamă. Eu găsesc această ⟨ ... ⟩ interpretare mai naturală »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

G. D. Pencioiu, în *Revista olteană*, nr. 9, dec. 1889, p. 360); Ipingescu, 1888—1889 (« caracteriza cu o naturalețe neobișnuită contemporanilor săi, cu un umor care cucerea publicul ⟨ . . . ⟩ fără exagerări, cu o mască fără strîmbături, cu intonații de o rară justețe și comicul lui reieșea nesilit », I. Livescu, *Amintiri și scrieri despre teatru*, București, 1967, p. 45).

TEODORESCU, MIA (1870—1929): Zoe, 1912 (« femeia vanitoasă care e-n stare, învingînd orice piedici, să-și pună planul în aplicare », în *Liberalul*, nr. 163, 5 febr. 1912); Anca, 1912.

TONEANU, VASILE (1869—1933): Farfuridi, 1895, 1908—1909, 1912—1918. « Farfuridi al lui Toneanu este Cleonele prezentului nostru, în deosebire de acela al lui Catopol care era tipul inconștient al bombasticismului », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 8 256, 5 sept. 1912); Pristanda, 1898; Iordache, 1899, 1904, 1908, 1912—1913.

Ț

ȚANCOVICI-COSMIN, M. (1885—1946): Ulis Furtunescu *(S.)*, 1912—1913.

V

VELLESCU, PETRU (1847—1904): Tipătescu, 1888 (« fără viață și fără vioiciunea pe care Nottara o dădea acestui rol », Emil, în *Drepturile omului*, nr. 52, 7 nov. 1888).

VERNESCU-VÎLCEA, CONSTANTIN (1865—1946): Jupîn Dumitrache, 1910, 1912, 1914—1915, 1918 (« un Jupîn Dumitrache violent, credul și mai ales vădit amărît cînd povestește lui Ipingescu manoperile moftangiului de la *Iunion* », G. Topîrceanu, în *Viața românească*, vol. XXVII, 1912, p. 125; „Cînd Jupînul povestește aventura de la *Iunion* cu *bagabontu*, scena încetează numaidecît de a mai fi o scenă", E. Furtună, în *Teatrul*, nr. 16, 10 febr. 1913); Pampon, 1912 (« o fină nuanțare și o sobrietate desăvîrșită », C. Alexandrescu, în *Teatrul*, nr. 3, 4 nov. 1912); Cetățeanul turmentat, 1914—1915, 1918; Leonida, 1916.

VOICULESCU, MARIOARA (1885—1976): Anca, 1906, 1908 (« și-a dat multă silință », E. D. Fagure, în *Adevărul*, nr. 5911, 1 febr. 1906); *Începem*, 1909.

W

WELLNER (NOTTARA, MATEESCU, HASNAȘ), AMELIA (1860—1926): Zița, 1879, 1882—1884, 1888; Zoe, 1884—1888 (« Aș dori ca în multe locuri ⟨ . . . ⟩ să vorbească mai iute și mai vaporos nu doar pentru că creatoarea rolului făcea astfel, ci pentru că situațiunile în cari se află d-na Joița o cer cu putere », Gion, în *Românul*, 13 dec. 1885); Didina Mazu, 1885.

Z

ZIMNICEANU, ECATERINA (?): O mască *(D.C.)*, 1904; Spiridon, 1908.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE ENESCU, CETĂȚEAN DE ONOARE AL ORAȘULUI ARAD (1931)

În anul 1931 George Enescu împlinea vîrsta de 50 de ani. Numele lui era de multă vreme consacrat; compozițiile sale se cîntau în întreaga lume; prezența sa ca violonist sau dirijor pe afișele de concert ale marilor centre muzicale europene sau americane însemna întotdeauna un eveniment. Din nobila dorință de a sluji muzica, George Enescu întreprindea aproape anual turnee în cele mai îndepărtate orașe ale patriei. În acest an jubiliar el a concertat la București, Tulcea, Cahul, Cetatea Albă; a străbătut țara de la Iași la Timișoara, de la Cluj la Dorohoi, de la Chișinău la Arad.

În octombrie 1931, se deschide la Radio «Săptămîna Enescu»; la 12 noiembrie, Dorohoiul îl proclamă cetățean de onoare; la 11 decembrie, la Ateneu, are loc sărbătorirea împlinirii vîrstei de 50 de ani, George Enescu fiind declarat cetățean de onoare al municipiului București.

Dar primul oraș care i-a acordat acest titlu a fost Aradul, orașul care, cu aproape un secol în urmă, acordase pentru prima oară acest titlu unui muzician, lui Franz Liszt. Edilii municipiului Arad au ținut să-l primească pe George Enescu într-un mod cu totul deosebit. «Din încredințarea Societăților culturale ale Aradului», președintele societății ASTRA, Ascaniu Crișan, trimite președintelui Comisiei interimare a municipiului Arad, dr. Cornel Radu, următoarea scrisoare:

«25 octombrie 1931

Domnule Președinte,

În ziua de 6 noiembrie, maestrul G. Enescu va da un singur concert în Arad. Este acesta un eveniment artistic cu atît mai înălțător întrucît în anul curent acest mare geniu al neamului nostru împlinește vîrsta de 50 de ani.

Societățile culturale dezbătînd în consfătuirea lor din 24 octombrie curent programul sărbătoririi lui au avut prilej, au găsit că cel mai frumos omagiu ce i s-ar putea aduce din partea populației orașului nostru ar fi proclamarea sa de CETĂȚEAN DE ONOARE AL ARADULUI.

Este adevărat că lipsesc legăturile de intimitate între marele sărbătorit și orașul nostru, care ar putea justifica la evidență primirea lui între cetățenii noștri de onoare, deși trecerea sa repetată prin orașul nostru a fost mai mult decît o simplă manifestare artistică. Dar numele G. Enescu a pătruns demult în patrimoniul sacru al neamului. Prin faima artei sale, trecută maiestuos dincolo de hotarele înguste ale țării, prin compozițiile clasice inspirate din motivele cîntecului nostru popular, prin sacrificiile mari aduse neamului în timpul războiului, cînd arta sa risipită prin colțurile mohorîte ale spitalelor a alinat atîtea dureri, prin tenacitatea cu care după război se străduiește să ne înnobileze sufletele cutreierînd aproape toate orașele României Mari, în turnee de concerte care nu urmăresc strîngeri de averi, G. Enescu este astăzi atît de strîns legat de sufletul neamului încît, cu drept gînd, fiecare oraș al României întregite și-l poate revendica sieși. În lumina acestor considerațiuni, acordarea titlului de cetățean de onoare din partea unui oraș al României Mari, oricare ar fi acesta, apare ca ceva pe deplin justificat.

Să nu uităm apoi că pentru generația tînără acest fel de manifestare a admirației față de marile genii ale neamului este și de o înaltă valoare educativă, sădind în sufletele fragede ale tineretului cultul sacru al oamenilor mari, sentimentul de profundă admirație față de fiii binemeritați ai neamului.

Aceste împrejurări ne determină să vă rugăm, Domnule Președinte, a prezenta propunerea noastră Comisiei interimare a municipiului, fiind convinși că prin acceptarea ei sărbătorirea ce se pregătește va primi întreg fastul ce se cuvine unui geniu de mărimea lui George Enescu.

Din încredințarea Societăților culturale ale Aradului, Ascaniu Crișan

Președintele Societății ASTRA»[1].

Comisia interimară hotărăște: «Marele maestru G. Enescu se declară CETĂȚEAN DE ONOARE AL MUNICIPIULUI ARAD. Domnul Președinte dr. C. Radu se deleagă să-i înmîneze diploma cu ocaziunea concertului ce-l va ține la Arad»[2].

Textul integral al deciziei se află într-un alt act, care cuprinde o motivație extrasă din scrisoarea lui Ascaniu Crișan și o decizie:

«Municipiul Arad conferă cetățenia de onoare domnului Gheorghe Enescu, pentru marile servicii aduse artei muzicale românești.

Această decizie s-a declarat votată în unanimitate.

Despre ce avizăm pe: dl. președinte al municipiului și dl. consilier cultural, rugîndu-i ca în ziua de 6 noiembrie, cu ocaziunea concertului aranjat de către dl. Gheorghe Enescu,

[1] Arh. Stat. filiala Arad, fond Astra, dos. 261/1931, f. 61.

[2] Proces verbal nr. 32, încheiat la 30 oct. 1931, publicat în *Buletinul municipiului Arad*, an X, nr. 45, 9 noiembrie 1931.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 153–161, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să fie adusă la cunoștință această deciziune, oferindu-i-se și o Diplomă de cetățean de onoare, personal de către dl. președinte asistat de dl. Consilier cultural.

Arad, în ședința Comisiei interimare, ținută la 30 octombrie 1931

Președintele Comisiei interimare,
Dr. C. Radu,

Secretar general,
Șt. Olariu »[3]

Pentru stabilirea definitivă a programului sărbătoririi lui George Enescu, a avut loc o consfătuire în ziua de 4 noiembrie, în localul Astrei din Palatul Cultural, așa cum reiese din invitația primită de Ascaniu Crișan[4].

Presa nu întîrzie să anunțe în coloanele ei evenimentul muzical. Ziarul *Știrea* publică, sub semnătura lui Ion Stasin :

«George Enescu la Arad.

Virtuosul nostru violonist și compozitor, care a împlinit 50 de ani, și a dus faima țării noastre peste hotare, va fi în mijlocul nostru în ziua de 6 noiembrie, cînd va concerta la Palatul Cultural.

România întreagă a sărbătorit semicentenarul nașterii genialului vlăstar al Dorohoilor, iar la Radio s-a inaugurat „Săptămîna Enescu". George Enescu este un oaspete rar al Aradului și fiindcă onoarea pe care ne-o face vizitîndu-ne coincide cu aniversarea de 50 de ani, nu ne îndoim că elita românească a Aradului va fi prezentă »[5]. Anunțuri cu data și ora concertului apar și în celelalte cotidiene arădene : *Românul*, la 25 octombrie, *Erdélyi Hirlap*, la 1 — 2 noiembrie.

O avancronică mai amplă putem citi în preziua concertului în *Erdély Hirlap* :

«Sărbătorirea lui George Enescu la Arad. Pentru concertul lui Enescu ⟨ . . . ⟩ în întregul oraș se manifestă un deosebit interes nu numai în rîndurile populației române, ci și în rîndurile celei maghiare ; toată lumea așteaptă cu un deosebit interes concertul violonistului român de renume mondial. Este deci înțeleasă preocuparea societăților culturale pentru primirea adecvată a acestui mare violonist. De aceea, astăzi, societățile culturale românești au ținut o întrunire la Palatul Cultural, unde au discutat despre primirea lui George Enescu. Față de programul fixat inițial, primirea la gară nu va mai avea loc deoarece artistul sosește cu mașina de la Timișoara direct la hotel.

Seara la concert, în numele Societăților culturale, domnul Crișan Ascaniu va ține o cuvîntare, iar apoi dr. Radu Cornel, președintele Comisiei interimare, va saluta maestrul și îi va preda documentul de „cetățean de onoare" ; în continuare va urma concertul.

Banchetul programat cu această ocazie se amînă, deoarece Enescu va pleca din oraș imediat după concert »[6].

În ziua concertului, publicul este din nou informat că :

« Astăzi la ora 9 seara, la Palatul Cultural, va avea loc unicul concert al violonistului de renume mondial, Enescu.

Casieria Palatului se deschide la ora 7,30. Pentru a preveni aglomerația, puteți cumpăra bilete la Firma Bloch »[7].

După concert, presa locală consemnează în ample relatări deosebita manifestare muzicală. O cronică-interviu apare în ziarul *Știrea*, sub semnătura lui Th. C. Reculescu :

«Virtuosul Enescu cetățean de onoare al orașului Arad.

— De vorbă cu maestrul —

Concertul Enescu de vineri 6 noiembrie s-a transformat într-o adevărată sărbătoare.

Dat fiindcă maestrul G. Enescu a împlinit 50 de ani de viață, în care timp a atins culmea gloriei în artă, edilii municipiului Arad au ținut să sublinieze acest fericit eveniment și să distingă pe cel sărbătorit, care a purtat în lume cu deosebită cinste numele acestei sfinte patrii, numele ce a fost scris în cartea omenirii cu sîngele celor 800 000 martiri și de gloata de invalizi orfani și văduve.

După urarea de bun sosit, rostită de dl. Ascaniu Crișan, directorul Liceului „Moise Nicoară", în numele Societăților culturale și Filarmonice din localitate a luat cuvîntul dl. dr. Radu Cornel, președintele Comisiei interimare. Domnia sa a arătat mulțumirea și onoarea ce ne revine de a avea în mijlocul nostru pe distinsul artist. Totodată, în numele Comisiei interimare, înmînează pergamentul pe care în mod artistic este scris : DIPLOMA DE CETĂȚEAN DE ONOARE AL ORȘAULUI ARAD.

Printr-o călduroasă strîngere de mînă dl. Enescu mulțumește primarului.

Actul a fost subliniat prin furtunoasele aplauze ale auditoriului.

După aceste înălțătoare momente, maestrul execută primul număr din alesul program, o *Sonată în Re major* de Haendel. Sala era ticsită, iar maestrul vărsa sunete dulci, contopite în melodii duioase. În pauză, un puhoi de lume se varsă între culise.

Mă grăbesc să-l văd pe maestru și-l găsesc la un colț de masă, înconjurat de o mulțime imensă.

[3] Documentul original se află la Paris. O copie este expusă la Muzeul Teatrului de Stat din Arad. (« Primăria municipiului Arad. Serviciul cultural și instrucției publice. Nr. 33 168/1931 »).

[4] Arh. Stat, filiala Arad, fond Astra, dos. 261/1931.

[5] *Știrea*, an I, nr. 44 din 1 noiembrie 1931, p. 2.

[6] *Erdélyi Hirlap*, an XV, nr. 4 001 din 5 noiembrie 1931 p. 8.

[7] *Aradi Közlöny*, an XLVI, nr. 254 din 6 noiembrie 1931, p. 2 și *Erdélyi Hirlap*, an XV, nr. 4 002 din 6 noiembrie 1931, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Doamne, domni, domnișoare, pînă și copii se înghesuiau să primească cîte un autograf. Cu mare greutate ajung pînă la Enescu, dar aștept să se mai rărească lumea. Lîngă mine o colegă întreabă pe maestru în limba germană dacă nu cumva a venit de la Timișoara cu automobilul, la care primi răspunsul:

— Ah! Nu, am călătorit mult mai simplu ... cu trenul ... și maestrul făcea haz.

Dintr-o altă parte, un domn formula întrebări în limba franceză, iar lîngă mine, o tînără doamnă cerea maestrului în limba engleză un autograf.

Maestrul suridea necontenit, și semna fără răgaz. Cred că nu i-a fost de mare folos această «pauză». Printre lume, un tată face loc copilului său și iată-i lîngă Enescu.

— Maestre, zice domnul, vă rog o semnătură pentru o viitoare violonistă. Este în vîrstă de 9 ani și cîntă deja în poziția a șaptea.

G. Enescu întoarce capul și privește cu duioșie o fetiță cu păr bălai, ce ținea în mînă un caiet mic dar elegant.

— Mulți ani înainte domnișoară, zîmbește maestrul. Să-ți ajute D-zeu să cînți cît mai curînd în poziția a noua.

Fetița cu păr bălai, în culmea fericirii, se depărtează mulțumită că a reușit să primească de la virtuosul Enescu primul ei autograf. În sfîrșit, vine și rîndul meu:

— Iubite maestre ... nu vreau să vă rețin prea mult. Totuși, binevoiți a ne da cîteva cuvinte pentru cititorii ziarului *Ştirea*.

— Cu cea mai mare plăcere. Te rog transmite cele mai călduroase salutări din partea mea.

— Vă continuați turneul mai departe?

— Natural, nu sînt decît la început.

— Ce program aveți pentru viitor?

— În primul rînd, nu vom uita promisiunea ce am făcut-o parizienilor de a-i vizita. După aceea, pe la jumătatea lui decembrie, mă îmbarc pe bordul vaporului „Europa" pentru Canada, de unde mă reîntorc pe la sfîrșitul lunii aprilie. În mai, voi pleca din nou. De data aceasta, în America de Sud.

Pauza prelungindu-se prea mult, nu am vrut să abuzez de bunătatea maestrului. I-am urat, în numele cititorilor ziarului, viață lungă și mulțumindu-i pentru amabilitate am plecat.

Într-o cameră alăturată, întîlnesc pe dl. Caravia, de al cărui prețios concurs se bucură maestrul Enescu.

L-am rugat să mă informeze despre impresia ce i-a făcut maestrului Enescu vizita sa la Arad.

— Maestrul este foarte încîntat, mi-a răspuns dl. Caravia. Publicul arădean iubește foarte mult muzica și aceasta este marea mulțumire a maestrului»[8].

Chiar a doua zi, după concert, *Erdélyi Hirlap* dedică artistului următoarele rînduri, sub semnătura lui Salgo Pall:

[8] *Ştirea*, an I, nr. 45 din 8 noiembrie 1931, p. 4.

«Enescu în spatele cortinei și pe scenă. *I s-a înmînat lui Enescu diploma de cetățean de onoare al orașului Arad. Sala Palatului Cultural, plină pînă la refuz. Donația șomerilor, făcută de Enescu.*

Aseară la ora 6,40, Enescu a sosit cu acceleratul din Timișoara pentru a concerta la Arad. Fastuoasa primire planificată la gară nu a mai avut loc. Enescu a fost așteptat în gară doar de Nichi Lazăr ‹directorul Palatului Cultural, n.n.›, Crișan Ascaniu și Sopira — directorul *Astrei*. De-abia s-a oprit trenul în gară, cînd un bărbat mic de statură a sărit vioi din vagonul de clasa a doua, strigînd vesel «Hello», pentru ca apoi, imediat, să îmbrățișeze călduros pe cei trei domni.

La îndemnul impresarului Cohen s-au îndreptat către mașina ce-i aștepta în fața gării. Împreună au hotărît să nu meargă la hotel, unde-i aștepta multă lume, și nici la locuința lui Sopira înconjurată de mulți curioși, ci direct la Fabrica Astra, unde Enescu se va putea odihni în camera de oaspeți. Maestrul a rămas în cameră și s-a odihnit îndreptîndu-se spre Palatul Cultural doar cu cîteva minute înaintea concertului.

Cohen, cel mai bun prieten

Ah. Cohen, un om vioi, mic de statură, distins îmbrăcat, este cel mai agitat dintre cei prezenți în cabina solistului.

— Trebuie să vă declar — spune impresarul — că mă leagă de Enescu o veche și strînsă prietenie; de mai bine de 33 de ani îl impresariez. Prietenia aceasta este legată atît de artistul, cît și de omul Enescu. În afara compoziției și a viorii nu are nici o altă grijă; eu rezolv problemele materiale, gospodărești, administrative și bineînțeles localitățile turneelor — care dealtfel îi ocupă tot anul — tot eu sînt acela care le stabilesc.

Ieri la Oravița, mîine va cînta la București la Ateneul Român, iar apoi urmează alte orașe ale României pentru ca în 13 decembrie să fie la Nancy; la 21 decembrie va dirija concertul îndrăgitului său elev Menuhin. Crăciunul îl vom petrece pe Transatlantic în drum spre America de Nord, pentru ca în iulie viitor să fim în unul din orașele Americii de Sud.

Șomerilor, 5 000 lei

În spatele cortinei, între culise, dirijorul este Cohen; dar la prima sonerie, Enescu părăsește cabina. Părul bogat i se răsfirește pe frunte; cu capul aplecat puțin în față, cu piciorul drept îndoit de la genunchi, ne amintește de un portret al lui Paganini. Își încearcă o dată sau de două ori arcușul, salută pe cei prezenți în anticameră și strecoară în mîna primarului Radu un plic cu 5 000 lei pentru ajutorarea șomerilor din oraș. Primarul, în frac, jenat, caută un buzunar ce i se oferă în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sfîrșit din partea unuia dintre cei prezenți. Enescu ținînd în mînă splendida vioară Guarnerius povestește despre cele 14 viori pe care le păstrează cu foarte mare grijă în vila de la Paris.

— Îmi amintesc cu cea mai mare plăcere de concertul meu de la Budapesta — spune Enescu —. A fost un mare succes. Dohnnany, unul dintre cei mai buni prieteni ai mei, m-a îmbrățișat fericit, spunîndu-mi că acest concert a reprezentat pentru el cel mai frumos eveniment.

În locul oratorului, violonistul

Soneria sună a doua oară. Enescu apare în fața cortinei. Pe scenă este salutat de călduros discurs ținut de Ascaniu Crișan, căruia Enescu îi mulțumește printr-o caldă stringere de mînă. Dr. Radu C. îi înmînează apoi diploma de cetățean de onoare al orașului Arad.

Enescu mulțumește pentru prețiosul document printr-o adîncă aplecare, iar apoi, în locul discursului, glasul cristalin al viorii sale cuprinde întreaga sală mai frumos și mai vibrant decît vocea umană »[9].

★

În continuarea articolului, dr. Ungar Imre semnează cronica concertului festiv:

« Maestru al nuanțelor fine și a pianissimo-urilor pierdute în neant, Enescu a cîntat într-un cadru festiv în fața sălii arhipline ⟨ . . . ⟩ Concertul a început cu *Sonata în Re major* de Haendel.

Îl cunoaștem pe Enescu de ani de zile, deci nu este cazul să-l prezentăm din nou. În ceea ce privește minuirea arcușului el este un fidel reprezentat al școlii franco-belgiene, cu brațul rigid, mîna dreaptă avînd siguranța unui adevărat maestru.

După Haendel, au răsunat paginile *Sonatei în re minor* de Schumann. De data aceasta, contrar obiceiului, a cîntat cele două Sonate pe de rost. După pauză, au urmat miniaturi de Leclair, Vitali, Dvorak, Tartini și melodii populare românești. Binecunoscuta lucrare a lui Dvorak — *Humoreska* — a repurtat cel mai mare succes. În interpretarea ei, Enescu a gîndit-o nu ca pe o muzică plină de « umor », ci ca pe o muzică plină de visare și gîngășie.

Profesorul Caravia, de ani de zile acompaniatorul său, s-a contopit cu cîntul artistului așa cum nu am mai văzut la nici un alt pianist. În cele două sonate, el a reușit să sublinieze cu mult discernămînt culorile tonului enescian, stăpînind totodată foarte bine instrumentul.

Atmosfera caldă din sală, concertul de un cert nivel internațional, ne face să sperăm că și în viitor Enescu — din acest moment cetățean de onoare — va aprecia orașul nostru și va continua să concerteze și să ne încinte prin arta sa strălucitoare într-un nou program »[10].

În aceeași zi, *Aradi Közlöny* publică două mari articole, primul sub semnătura lui Csanyi Piroska:

« **Enescu compune o nouă operă.** *Călduroasa sărbătoare ce a avut loc în onoarea renumitului artist, în cadrul căreia i s-a decernat diploma de cetățean de onoare.*

Noi, Președintele Comisiei interimare, la propunerea societăților culturale din Arad, alegem cetățean de onoare pe artistul George Enescu pentru că prin bogăția artei lui a împrospătat spiritele noastre. Am decernat această distincție în 1931, an în care cu inima deschisă sărbătorim 50 de ani de la naștere. Dr. Radu președintele Comisiei interimare și Olaru secretar principal i-au înmînat, în amintirea acestei zile, documentul executat cu reliefuri artistice și cu textul scris în tuș negru.

George Enescu a vizitat orașul și a ținut unicul său concert.

Maestrul se retrage în cabina solistului, unde cîteva momente își acordează instrumentul. Sala arhiplină se liniștește. Toți ochii se îndreaptă cu o așteptare încordată spre podium. Izbucnesc aplauzele. Apare Enescu, apoi dr. Radu Cornel președintele Comisiei interimare și Crișan Ascaniu directorul Liceului. Primul salut este adresat maestrului de Crișan Ascaniu. După aceea, dr. Radu primarul dă citire documentului. Maestrul Enescu ascultă cu fața nemișcată, plin de seriozitate, iar apoi fără nici un cuvînt, dar cu o caldă stringere de mînă, care exprimă mai mult decît oricare meșteșugită cuvîntare, mulțumește dr-ului Radu și lui Crișan pentru această sărbătoare.

După aceea, la semnul arcușului său, aplauzele amuțesc și Enescu mulțumește cetățenilor orașului Arad prezenți pentru dragostea pe care i-o nutresc. Sunetul curat, strălucitor, cristalin al viorii sale, Guarnerius, cu « cuvintele » lui, ne spune mai mult decît orice discurs. În felul acesta, prin cîntecul său, cu comoara scumpă a sufletului său de artist, a mulțumit Enescu — cetățean de onoare — orașului Arad.

În scurta pauză, am reușit să vorbesc cu maestrul Enescu:

— La ce lucrați în prezent, stimate maestre — îl întreb. Cu o voce profundă și rapidă răspunde:

— La opera mea mare « Oedip » în patru acte, pe libretul lui Edmond Fleg. Consacru întregul meu timp liber acestei munci ⟨ . . . ⟩.

— Pe cine considerați mari interpreți ai muzicii zilelor noastre? l-am întrebat pe maestru. Fără să ezite răspunde prompt:

— Casals, Kreisler, Flesch . . . Toți îmi sînt prieteni buni. Am relații permanente cu

[9] *Erdélyi Hirlap*, an XV, nr. 4 003 din 7 noiembrie 1931, p. 4.

[10] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ei, atunci cînd mă aflu la Viena, Berlin sau Paris.

Locuință permanentă nu am ... poate doar trenul ...

Desigur, acesta este blestemul celebrității. Are un singur însoțitor permanent — vioara. Aceasta îl urmează pretutindeni. Și să nu uităm gestul nobil al maestrului cînd, în intimitatea camerei de solist, a înmînat dr.-ului Radu plicul pe care cu creion roșu scrie: 5 000 lei pentru șomeri.

După ce părăsesc cabina, pe coridoarele acoperite cu covoare moi, străbate din sala de concerte o dulce melancolie, melodia lui Schumann »[11].

Reproducem în continuare al doilea articol, semnat de dr. Szell Karoly:

«Concertul jubiliar al lui George Enescu.

Concertele reprezentativului artist român — Enescu — înseamnă întotdeauna adevărate sărbători artistice: anul acesta concertul ce coincide cu aniversarea a 50 de ani de la naștere va însemna o dublă sărbătoare muzicală.

Concertul propriu-zis a fost precedat de o festivitate oficială ⟨ ... ⟩.

Dar îl sărbătorim și noi, reamintind cariera sa artistică bogată și plină de succes; născut la 19 august 1881, în regat, la Liveni, a fost un copil minune: la 4 ani a făcut o mare «surpriză» profesorului său, rugîndu-l a-i demonstra ceea ce știe pentru a se convinge de competența sa. La 7 ani este elevul lui Hellmesberger, care l-a îndrăgit și îl va proteja. De timpuriu cunoaște «bucătăria vrăjită» a orchestrei. Educația lui este preluată apoi de celebrul Massenet la Paris. Enescu pare o excepție, fiind parcă evitat de soarta copilului minune; talentul său nativ se transformă într-o personalitate artistică conștientă și formată atît ca violonist și dirijor, cît și ca compozitor, devenind în toate aceste trei ipostaze un artist de talie mondială.

Lucrările sale pentru orchestră, formații camerale, vioară, pian, răsună astăzi în toate sălile de concert din lume. În plină forță creatoare, va îmbogăți patrimoniul universal cu noi și noi lucrări. Ieri seară au răsunat în program lucrări de: Haendel, Schuman, Leclair, Vitali, Dvorak; în fiecare din aceste piese maestrul s-a depășit parcă pe sine, oferind auditorilor din sala arhiplină adevărata artă »[12].

Urmărind în continuare presa, în ordine cronologică, vom găsi publicat textul Diplomei de onoare, mai întîi în ziarul *Reggel*[13] și apoi în *Românul:*

[11] *Aradi Közlöny*, an XLVI, nr. 255 din 7 noiembrie 1931, p. 4.
[12] *Ibidem.*
[13] *Reggel* (f. a., f. nr.) din 7 noiembrie 1931, p. 7.

«DECRETUL DE CETĂȚEAN DE ONOARE AL D-LUI ENESCU

Dăm mai jos cuprinsul decretului prin care orașul Arad a proclamat pe d-l Enescu cetățean de onoare.

«Noi, președintele și Comisiunea interimară a municipiului Arad, deliberînd asupra propunerii făcută de către societățile culturale din localitate, declarăm cetățean de onoare al orașului Arad pe marele maestru G. Enescu pentru înălțătoarele clipe de reculegere sufletească pe care ni le-a dăruit din belșugul artei sale nemuritoare cu prilejul repetatelor sale treceri prin acest oraș.

Dat în Arad, 1931, cînd jubileul de 50 de ani al marelui geniu a fost sărbătorit de toată suflarea românească».

Actul este semnat de dr. Cornel Radu președintele Comisiei interimare a orașului și secretarul general dl. Olaru.

Ne-a surprins felul artistic în care a fost lucrat decretul ⟨diploma, n.n.⟩ de tînărul sculptor și desenator Th. Tiucra din Arad, absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Paris.

Dl. Tiucra, prin și cu această lucrare, ne-a dat nouă dovadă de talentul său de care am legat și legăm cele mai frumoase nădejdi »[14].

Aceleași ziare cuprind și cronici referitoare la concertul propriu-zis:

«Enescu.

Publicul a fost cucerit de tonul cald — — deja cunoscut —, de tehnica precisă a mîinii drepte și de maniera sa franceză a conducerii arcușului. Componența programului a fost bine cumpănită deși piesele au avut proporții mici. După Sonatele de Haendel și Schumann au urmat lucrări de respirație mai scurtă — redate cu o perfectă subtilitate și cu o delicatețe de neîntrecut.

Publicul a plecat cu impresia unui concert de o rară și înălțătoare valoare »[15].

«Enescu la Arad.

În ziua de 6 noiembrie, iar orașul Arad a avut ca musafir pe celebrul nostru artist G. Enescu. Acest fiu al Dorohoiului, care cu arcușul său de veritabil maestru a cucerit întreaga lume cultă, a făcut să ne bucurăm în o seară de toamnă de strălucitoarea sa aureolă.

Violonistul și compozitorul Enescu a adus cu sine în acest oraș totul ce poate aduce un talent rar ce se manifestă încă din anii copilăriei și crește pînă la apogeu, ridicînd cu el națiunea și țara cărora le aparține.

Palatul Cultural a primit între pereții săi pe cel mai chemat dintre fiii țării, regăsindu-se în seara de 6, iar în adevărata sa chemare, de a fi lăcaș de artă și de cultură.

[14] *Românul*, an XVI, nr. 42 din 8 noiembrie 1931, p. 3.
[15] *Reggel* (f. a., f. nr.) din 7 noiembrie 1931, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ne-am bucurat că am avut această rară ocaziune de a sorbi din izvorul artei românești și sîntem mindri că din ziua de 6 noiembrie artistul Enescu ne este cetățean de onoare ⟨ ... ⟩.

Sumar redată, viața lui Enescu e artă curată ⟨ ... ⟩. Azi, artistul Enescu, după 50 de ani pe calea vieții, este unul dintre cei mai excelenți maeștri ai viorii și se numără printre cei mai mari compozitori ai timpului, avînd între fructele vieții sale două Rapsodii Române, șapte melodii pe versurile lui Clément Marot, trei Simfonii și ultima sa operă *Oedip*.

Cu ocaziunea împlinirii celor 50 de ani, maestrul Enescu a fost sărbătorit în întreaga țară »[16].

Ziarul *Aradul*, pe patru coloane, consacră și el prezenței eminentului artist în oraș patru articole, semnate de redactori diferiți; articolul de fond al ziarului este dedicat tot maestrului:

«Maestrul Enescu a împlinit 50 de ani.

Cu această ocazie s-a deschis la radio „Săptămîna Enescu". Marele maestru este sărbătorit cu acest prilej de un neam întreg și mîndru că din mijlocul său s-a ridicat un artist care a prins în arta sa nepieritoare vibrațiunile adînci ale caracterului românesc.

Orașul Arad și împrejurimea are ocaziunea fericită de a fi vizitat de maestrul Enescu tocmai acum în mijlocul recunoștinței unui neam întreg.

De aceea, vineri seara, nu va lipsi de la concertul Enescu nici un român, fiind singura cale de a-i arăta recunoștința. Populația arădeană face cu această ocazie cele mai calde urări de sănătate maestrului Enescu, care s-a ridicat prin aceea că a izbutit a prinde arta în limite umane și să ne redea și nouă ceva din nemărginit »[17].

În continuare este redată biografia artistului, cu date extrase dintr-o lucrare de popularizare scrisă în 1927 de N. Hodoroabă[18].

Apoi, următorul articol, semnat cu inițialele V.P.:

«Amintiri din război despre maestrul George Enescu

Invazia inamicului se oprise. Moldova devine prea mică pentru lumea care o populă acum, iar proviziile se terminaseră. Era în primăvara anului 1917. La Bîrlad se instalase în mod primitiv, pe cîmpul din fața gării, în niște barăci ridicate la repezeală, Spitalul nr. 1 de contagioși. Tifosul exantematic părea a fi invincibil. Sanitarii se împuținaseră, rămînînd numai aceia care avuseseră norocul de a trece prin această boală. Nu ieșisem bine din convalescență și mi se dăduse în primire un pavilion cu 60 de exantematici, avînd ca ajutor trei soldați sanitari. Lucram cu dr. Olinescu, din Moldova, și farmacistul Blaga, originar din Sibiu. Celelalte opt pavilioane, ticsite de bolnavi, abia puteau fi cercetate.

În acest timp, cînd dr. Bruckner, șeful Spitalului, își punea viața în primejdie căutînd să găsească remediul teribilei boli (dar Bruckner a și căzut victima exantematicului), centrul de aprovizionare ne anunțase că sumele de alimentare pentru spital sînt pe sfîrșite și trebuie să ne gîndim la alte mijloace de procurare a alimentelor pentru bolnavi. La tifosul exantematic medicamentele erau atunci neputincioase, totul ce se cerea era îngrijirea bolnavului și alimentarea. Ajunsesem ca să nu avem pe cea mai importantă: alimentarea. S-a făcut atunci apel la maestrul George Enescu. Nu a fost nevoie să insistăm de două ori. Enescu și-a luat vioara și a venit la Bîrlad. A stat o săptămînă. A cîntat seară după seară. Seară după seară, sala Teatrului a fost ticsită. Seară după seară, ⟨el⟩ mărea rația de hrănire a bolnavilor.

Din fondurile adunate, am susținut viața a vreo 700 — 800 bolnavi timp de patru săptămîni, în care am fost în stare să strîngem și alte fonduri, venindu-ne apoi și de la centrul de aprovizionare.

George Enescu n-a voit să primească nici un ban pentru spezele de drum. A dat totul bolnavilor, n-a voit nici să fie menționat în ordinul de zi ⟨ ... ⟩.

George Enescu își aniversează al 50-lea an în deplină sănătate. Întruchipare a modestiei și dîrzei simțiri pentru alții, un neam întreg îi dorește azi maestrului George Enescu mulți ani fericiți! »[19].

Ultimul articol din ziarul *Aradul* este o cronică a concertului:

«George Enescu

Avîntul marcat de gloria marelui nostru muzicant a depășit încă din fragedă tinerețe frontierele naturale, iar în decursul celor 50 de ani, de cînd pas cu pas culege lauri, compoziția i-a aureolat geniul, și acum își ridică din toate părțile adeziuni de sărbătoare.

Născut prin părțile Moldovei ⟨ ... ⟩ a ajuns în inima Parisului ⟨ ... ⟩ și, pe rînd, a devenit iubit, din depărtare tot așa ca și de aproape. Copil fiind, încă la vîrsta de 5 ani, pune în uimire la prezentarea sa pe prof. Caudella din Iași și își inveselește părintele făcîndu-l să-i lase lui locul pentru a învăța în viitor vioara.

De atunci, arcușul lui Enescu e mînuit aparte, sunetele viorii sale au ceva propriu, inegalat la noi, dorul său a alinat suferinți în

[16] *Romînul*, an XVI, nr. 42 din 8 noiembrie 1931, p. 4.
[17] *Aradul*, an II, nr. 58 din 8 noiembrie 1931, p. 1.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

timpul războiului, compozițiile-i se bucură de popularitatea ce puțini o cunosc actualmente iar el, modest ca întotdeauna și ca cei aleși, se retrage în colțuri tainice, departe de zgomotul înconjurător, doar faptele lui plutesc în evocare printre noi, învestindu-se cu noi elogii, noi aduceri — întru nemurire »[20].

După încă două zile, tot ziarul *Aradul* dă publicității cele două discursuri ținute pe scena Palatului Cultural de către Ascaniu Crișan și dr. Radu Cornel:

« **Maestrul George Enescu** *Cetățean de onoare al orașului Arad.*

Marele și neîntrecutul violonist George Enescu a dat vineri seară un concert la Palatul Culturii ⟨ ... ⟩. La invitația Primăriei orașului s-au alipit toate societățile culturale și filarmonice din oraș și județul Arad. Publicul arădean avînd cunoștință despre această sărbătorire, din numărul trecut al ziarului *Aradul*, a venit în număr așa de mare, încît marea sală a Palatului Cultural s-a dovedit a fi prea mică.

Sărbătorirea

Maestrul Enescu apare pe scenă spre a-și începe programul său. Publicul îl primește cu aplauze furtunoase și ovațiuni. Din acest moment intră pe scenă dl. dr. Cornel Radu, primarul orașului, însoțit de dl. Ascaniu Crișan, directorul Liceului „Moise Nicoară" și deputat.

Cuvîntul domnului Ascaniu Crișan

⟨ ... ⟩ Îngăduiți-ne maestre, nouă, fiilor acestui oraș, să fim alături de marele praznic pe care vi l-a pregătit neamul cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 de ani. Căci acest eveniment, pe care muritorii de rînd îl sărbătoresc în cadrul îngust al familiei, în cazul de față este al neamului întreg; sufletul mare de artist vă este atît de strîns legat de sufletul acestui popor, încît e firesc ca bucuria voastră să fie și bucuria lui, precum suferințele lui au fost întotdeauna și ale voastre. Puternice trebuie să fie aceste legături pe care mirajul ademenitor al succeselor mondiale nu le-a putut rupe. După fiecare marș de triumf prin orașele mari ale Apusului, vă reîntoarceți iarăși și iarăși spre locurile copilăriei, unde o regină cu adîncă înțelegere, puterea fermecătoare a muzicii, v-a alintat primele visuri de artist.

Din toată activitatea dumneavoastră, pe cît de multilaterală pe atît de fecundă, se desprinde pe lîngă fumul de tămîie al închinătorului la altarul artei pure, străduința nestrămutată de a ridica, în fața străinătății, prestigiul țării care v-a născut și faima numelui vostru peste țări și mări e o dovadă că ați izbutit. Dorința de a munci pentru ridicarea de acasă, de a le înnobila sufletele prin arta purificatoare a muzicii, de a-i înălța de la vulgaritatea patimilor omenești spre o mai ideală concepție a vremelnicei sale petreceri terestre, a sfîrșit prin a fi un crez al vieții voastre neobosite. Iar în vremurile de restriște ale neamului, în clipele grozave ale refugiului, cînd atît de ușor ați fi putut uita durerea undeva departe de zgomotul zăngănitului de arme, ați ținut să rămîneți între frații care sufereau, căutînd în întunericul ce le copleșea sufletele să le vrăjiți din sunetele lăutei fermecate o geană de lumină, precum altădată, cu aceleași sunete dumnezeiști, ați izbutit să picurați un strop de nădejde în sufletul unui mare artist al culorilor, țintuit în pat de o boală care nu iartă.

A urmat apoi epoca eroică a neamului, învierea lui la o nouă viață. Și atunci, într-un timp cînd atîți apostoli improvizați își precupețeau meritele, căutînd a sconta pe un maxim de beneficiu pretinsa lor jertfă adusă întregirii neamului, Dumneavoastră porneați în tăcerea sobră a unei proverbiale modestii pe drumul celui mai curat apostolat. În acest drum, nu de cuceritor, ci de adevărat martiriu, căci ați fost în deseori răsplătit cu cununa de spini a nepriceperii și a indiferentismului, ați trecut și pe la noi.

Cine ar putea reda în cuvinte vraja magică pe care o exercită asupra sufletelor noastre măiestrita interpretare a atîtor capodopere pătrunse demult în patrimoniul sacru al umanității?

Ca niște copii, neputincioși, te urmam la împărăția sfîntă a artei, unde sufletul descătușat de patimi se contopește cu dumnezeirea, ne-ați ridicat sus de tot, în sferele armoniilor cerești, ca astfel, cu mintea noastră opacă, să putem înțelege zbuciumările sufletești ale colosilor gîndirii muzicale omenești, pe un Bach, Brahms, Beethoven și prin ei să pătrundem resorturile tainice ale vieții.

Și am înțeles atunci mărturisirea de credință a poetului:

Tu artă sfîntă-n atîte clipe grele
În atîte vijelii și zbuciumări
Ai picurat nădejdi vieții mele,
Ai luminat truditele-mi cărări,
Și cum pornea din harfa ta divină
Acordul lin ca un suspin ceresc
Și-mi învelea tot sufletu-n lumină
Tu artă sfîntă, cum să-ți mulțumesc.

Ca să-ți mulțumim și noi pentru clipele de înălțătoare reculegere sufletească pe care ni le-ați dăruit cu prilejul acestor, pentru noi, neuitate popasuri în mijlocul nostru. Acum, cînd providența divină v-a hărăzit ca din seninele înălțimi ale maturității să măsurați cu ochiul minunata cale biruită în acest drum

[20] Fixator, *George Enescu*, în *Aradul*, an II, nr. 58 din 8 noiembrie 1931, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de sublim apostolic, lăsați-ne să fim și noi stăpiniți de bucuria cucernică a muncii săvîrșite, care vă umple inima și gîndul în clipele de față.

Societățile culturale și filarmonice, care m-au încredințat să vă transmit omagiul lor, ce alt omagiu mai frumos v-ar putea aduce cu acest prilej, decît asigurîndu-vă că sămînța de înnobilare pe care ați picurat-o în sufletele noastre, prin sunetele fermecătoare ale vioarei, nu s-a risipit în zadar, că mulți din cei care v-au ascultat s-au simțit după fiecare audiție muzicală, mai buni, mai apropiați de hotărîrile veșnice urmăritei desăvîrșiri. Dumnezeu să vă dăruiască încă mulți ani de viață la fel de prodigioasă ca cea de pînă acum, spre a vă putea bucura, a avea parte de roadele muncii închinate neamului prin jertfa adusă pe altarul celei mai nobile arte »[21].

În continuare este publicat cuvîntul de salut al lui Radu Cornel:

«**Maestrul George Enescu cetățean de onoare**. Cuvîntarea domnului dr. Radu,

Scumpe maestre,

Cetățenii municipiului care vă găzduiește astăzi sînt fericiți că li se dă prilejul de a putea sărbători pe cel mai mare geniu muzical ce l-a avut cîndva neamul nostru. Arta voastră desăvîrșită și talentul vostru neasemuit au fermecat nu numai poporul care v-a născut și a rupt încă de mulți ani zăgazul hotarelor etnice storcînd pretutindeni cea mai profundă admirație. Cununi de laude și cuvinte de slavă ați cules din belșug, scumpe maestre, oriunde în cursul unei jumătăți de secol, neprețuită comoară cu care darnica natură Te-a înzestrat; ați arătat întreaga ei splendoare — și precum în drumul nostru spre glorie —, drum ce l-ați parcurs cu atîta ușurință, tot așa și acum cînd ați ajuns cele mai înalte culmi ale artei, de mulți rîvnite, dar de puțini aleși atinse, dragostea unui neam întreg vă alintă, căci vraja vioarei magice, care v-a stăpînit sufletul încă din cea mai fragedă copilărie, nu a putut stinge niciodată flacăra dragostei de neam și a datoriilor de cetățean.

De aceea, jubileul de 50 de ani pe care l-ați sărbătorit în anul acesta s-a transformat într-o sărbătoare a neamului românesc, ale cărui dureri și zbuciume le-ați împărtășit în vremuri de grele încercări, cînd prin farmecul artei voastre s-au alinat multe suferințe și au încolțit și mai multe speranțe.

Comisiunea interimară a municipiului, în asentimentul întregei populațiuni, s-a ținut de o plăcută datorie de a participa și ea la această înălțătoare sărbătoare. Și pentru a da vrednică exteriorizare a sentimentelor sale de admirație față de artistul neîntrecut, și de binemeritată considerațiune față de cetățeanul devotat a hotărît să VĂ DECLARE CETĂȚEAN DE ONOARE AL ACESTUI MUNICIPIU (aplauze, urale).

Primiți, scumpe maestre, această manifestare a noastră ca un semn al nețărmuritei simpatii și aprecieri de care vă bucurați din partea cetățenilor acestei urbe și, totodată, și ca o garanție a unei strînse legături sufletești pentru viitor.

Întreaga asistență ovaționează în picioare prin aplauze nesfîrșite pe maestrul Enescu ⟨ . . . ⟩ »[22].

În fine, ultima relatare a acestui eveniment apare în revista *Biserica și școala*, o revistă care, deși a avut o activitate culturală îndelungată, nu a acordat în mod permanent atenție manifestărilor muzicale. Sărbătorirea lui George Enescu, însă, a avut un ecou atît de puternic, încît chiar și această revistă cu profil special a consemnat-o:

« Sărbătorirea lui George Enescu, vineri seara, în 6 a.c. Neîntrecutul violonist G. Enescu a dat un concert la Palatul Cultural, cu care ocaziune a fost sărbătorit în mod strălucit, căci domnia sa împlinește etatea de 50 de ani. La sărbătorirea maestrului au participat toate societățile culturale și filarmonice din Arad, precum și un public numeros care nu mai încăpea în sală.

Cînd dl. Enescu a apărut pe scenă pentru a-și începe programul, publicul a erupt în aplauze furtunoase, iar pe scenă au urcat primarul orașului dr. C. Radu și deputatul A. Crișan. Ambii au rostit două vorbiri impresionante, în care au arătat calitățile superioare ale lui Enescu, precum și prestigiul și nimbul la care cel sărbătorit a ridicat vaza țării noastre. Iar cînd dl. primar a anunțat că Aradul l-a proclamat pe neîntrecutul maestru ca cetățean de onoare, publicul s-a sculat în picioare și l-a sărbătorit mai multe minute prin aplauze furtunoase »[23].

Ecoul concertului din 6 noiembrie a fost deosebit de mare; un răsunet puternic s-a întrevăzut în multiplele articole, avancronici și cronici publicate în ziarele locale. La o lună de la concert, ziarul *Curierul*[24] relatează:

«**Presa minoritară și George Enescu**

În toate ziarele din Timișoara[25] și Arad, după ultimul concert dat de George Enescu, cu care ocazie, după cum am arătat la timp, domnia sa a fost sărbătorit, cei mai străluciți

[21] *Aradul*, an II, nr. 60 din 10 noiembrie 1931, p. 1.

[22] *Ibidem*, p. 2.

[23] *Biserica și școala*, an LV, nr. 42 — 44 din 15/22 noiembrie 1931 (« Informațiuni »).

[24] *Curierul* (f. a., f. nr.) din 6 decembrie 1931.

[25] La Timișoara, George Enescu a concertat în zilele de 25, 26 și 27 noiembrie 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ziariști minoritari au scris articole de toată frumusețea asupra genialului nostru muzician.

E pentru prima oară cînd în presa minoritară se pot citi articole atît de vibrante asupra unei personalități care întruchipează atît de desăvîrșit geniul rasei noastre.

Înregistrăm această frumoasă atitudine cum se cuvine ».

Ultimul articol referitor la memorabilul concert al lui George Enescu apare în 8 decembrie în paginile ziarului *Erdélyi Hirlap* [26] :

« Artistul G. Enescu a dedicat o poză Palatului Cultural

George Enescu, violonist deosebit, cel mai apreciat cetățean de onoare al Aradului, pe care cu ocazia ultimului său concert la Arad populația melomană l-a sărbătorit cu mare dragoste, se gîndește cu recunoștință la Arad și astăzi, a trimis o poză a lui dr. Nichi Lazăr, directorul Palatului Cultural, pe care acesta o va înrăma și o va expune în holul artistic al Palatului » [27].

IOSIF SÎRBUȚ
VOICHIȚA CÂMPEANU-FATYOL

[26] *Erdélyi Hirlap*, an XV, nr. 4 029 din 8 decembrie 1931.

[27] Fotografia se află azi expusă la Muzeul Teatrului de Stat din Arad.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C A

TEATRU-TEATROLOGIE

În etapa actuală, de concentrare a energiilor creatoare, îndatorirea majoră care revine scenei românești este stimularea și valorificarea dramaturgiei orginale. Dacă luăm în considerare ce s-a jucat în ultimele două stagiuni, putem afirma că anul 1980 a fost anul dramaturgiei naționale. Peste 30 de titluri noi, sau reîmprospătate memoriei spectatorului de azi, fac bilanțul anului încheiat, fără a mai considera reluările pieselor clasice românești, fără a mai enumera reprezentările aceluiași titlu la mai multe teatre deodată. E un moment unic de afirmare a unor preocupări noi, noi prin titluri și problematică, noi prin efortul de a sprijini debuturile promițătoare. Desigur, selecția e necesară. Nu tot ce s-a scris în ultimul timp va fi asimilat în repertoriile permanente ale teatrelor. A dominat indiscutabil substratul problematic implantat în actualitate, ancorarea în social, din păcate în detrimentul inspirației istorice sau a spectacolului-document.

În consens cu orientarea generală a dramaturgiei prezentului, Paul Everac înscrie pe afișele teatrelor trei titluri noi. *Cartea lui Ioviță* (Teatrul Național din Tîrgu Mureș, regia: Dan Alecsandrescu; scenografia: arh. Traian Nițescu), în pofida înfruntărilor violente pe ideea fir conducător a inevitabilei ciocniri dintre general și particular, dintre reprezentantul moralei ideale și cel al trăirii autentice, umane, aduce vibrația veții tumultoase și personaje vii, fațete ale diverselor ipostaze existențiale din zilele noastre. *Ordinatorul* (Teatrul Giulești, regia: Tudor Mărăscu; scenografia: Eugenia Bassa-Crîșmaru) și *Salonul* (Teatrul de Stat din Reșița, regia: Mihai Manolescu; scenografia: Ion Bobeică) au ca supratemă necesitatea reconsiderării valorilor umane la nivelul buneistări și progresului material al societății noastre. Moralistul Everac își avertizează semenii, indiferent de mediul social din care provin, sat sau oraș, de pericolul suficienței de sine, de consecințele acumulării materiale care încalcă tradiția și bunul simț comun, care înecă conștiința în calcule mercantile și compromisuri ieftine.

Înscriindu-se aceleiași linii tematice de demascare, utilizînd ca și Everac satira, autorul piesei *Mobilă și durere*, ultima comedie a regretatului Teodor Mazilu (Teatrul Bulandra, regia: Nicolae Scarlat; decorul: Dan Jitianu; costumele: Dan Jitianu și Anca Zbârcea, piesa a mai fost reprezentată la Oradea, secția română, în regia lui Mircea Cornișteanu) e o grotesică invectivă adusă tendințelor acaparatoare pînă la hidoasa dezumanizare.

Evul Mediu întîmplător de Romulus Guga (Teatrul Mic, regia: Cristian Hadji-Culea; scenografia: Octavian Dibrov; muzica: Mircea Florian) este o dramă alegorică, a cărei acțiune se petrece undeva aproape de noi, în spațiul nostru uman. Deși încărcată de aluzii istorice, de gînduri și idei disparate care fiecare în sine ar putea alcătui tematica unei alte lucrări, apelul scriitorului la omenie și pace apare ca un limpede avertisment ridicat infiltrărilor neonaziste din lumea contemporană. Nicolae Iliescu, Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuță, Carmen Galin, Vasile Nițulescu, și amintim doar pe protagoniști, reușesc să imagineze o lume care ar putea exista și chiar există prin discriminările care se practică încă prin teoriile rasiale și ierarhizările între bogați și săraci.

Îngerul bătrîn sau *Comedia nebunilor* de Alexandru Sever (Teatrul de Nord din Satu Mare, regia: Ion Deloreanu; scenografia: Kemény Arpád) este o descoperire, o valorificare tardivă a unei lucrări cu incontestabile calități dramatice și de conținut, deja publicată. În ambianța coșmarescă a unui lagăr de exterminare, cu sfîșietoarele-i tragedii cotidiene, apare deodată un înger, imagine care proliferează, întruchipare a biruinței și simbol al speranței care nu poate fi nimicit de nici una dintre mijloacele sigure de anihilare fizică. Asemeni încercărilor sale dramatice anterioare *(Iona, Paracliserul)* piesa mai veche a lui Marin Sorescu, abia acum valorificată, *Pluta Meduzei*, este o parabolă în care autorul meditează asupra perpetuării unor exemplare umane condamnabile care mai pot dăinui printre noi, astăzi. Pe corzi poetice, autorul condamnă spiritul veleitar, opunîndu-i simbolul devenirii constructive.

Domină, categoric, alături de celelalte lucrări menționate prin încărcătura de respon-

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 163–176, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sabilitate și vinovăție a eroilor, sentimente pe care regizorul Alexa Visarion știe să apese grav și cu agresivitate chiar, piesa lui Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote* (Teatrul Giulești, scenografia: Daniela Codarcea). Cu imaginație poetică și gust al fantasticului, autorul reface cîteva existențe tulburi, încărcate de vini tragice, torturate de conștiința culpabilității, pînă cînd o întîmplare minoră duce la simbolica ispășire așteptată. Colectivul de la Giulești, în fruntea căruia se afla Mircea Albulescu, a creat un spectacol de mare tensiune emoțională, îmbinînd fără reticențe poeticul aspirațiilor și sordidul unor conștiințe dezrădăcinate.

O meditație dureroasă asupra existenței și a morții, a ratării și a succesului aduce Horia Lovinescu în noua sa lucrare, încărcată de multiple semnificații umane și sociale, *Noaptea umbrelor* (Teatrul Nottara, regia: Dan Nasta; scenografia: George Doroșenco). Paralelismul între ultima sa piesă și creația anterioară apare evident. Reapar laitmotivele prieteniei și trădării, dragostea ca suport existențial, neliniștile tulburătoare, angoasele proceselor de conștiință. Reluarea aceleiași distribuții din spectacolul *Și eu am fost în Arcadia* (Gilda Marinescu, Dorin Varga, Al. Repan) caută să sugereze revenirea la «motivele» sale permanente.

Un elogiu dedicat forței vitale, al acelor resurse nesecate ale omului de a-și învinge marile dureri este *Hoțul de vulturi*, lucrare a dramaturgului D. R. Popescu, deja publicată (Teatrul Dramatic din Galați, regia: Nicolae Scarlat; scenografia: Anca Pislaru). Piesa conține în germene date pe care scriitorul le amplifică mai ales în *Acești îngeri triști* și *Pasărea Shakespeare*. În pofida vieții pe care o respiră eroii, apar notele elegiace de mai tîrziu, sentimentul eșecului sau sfîșietoarea neconcordanță a aspirațiilor într-o lume eteroclită, mai mult sau mai puțin sensibilă, neînțelegătoare față de entuziasmul celor care pot să renunțe la avantaje mici și orgolii în numele unei cauze de interes comun.

Abordînd tema absurdului cu propriile ei mijloace, Ion Băieșu scrie parodia într-un act, *În căutarea sensului pierdut* (Teatrul de Stat «Valea Jiului» din Petroșani, regia: Florian Fătulescu; scenografia: Elena Buzdugan), în care eroii conștienți de demonetizarea valorilor autentice ale umanității încearcă, într-o modalitate tragi-comică, să se regăsească pe sine, să se vindece.

Acheță asupra unui tînăr care nu a făcut nimic (Teatrul Bulandra, regia: Petre Popescu; scenografia: Mihai Mădescu) marchează debutul ziaristului Adrian Dohotaru. Piesa are rădăcini publicistice care în acest caz capătă caracter de generalitate prin capacitatea cu care autorul investighează prezentul, punînd în discuție problema responsabilităților civice, morale și profesionale ale tinerei generații cît și inevitabilele ciocniri de mentalități. Tot acum, autorul, în *Îndrăgostiții de la 9 seara* (Teatrul «A. Davila» din Pitești, regia: Costin Marinescu; scenografia: Mihai Mădescu) proclamă dreptul la fericire al unei tinere perechi de îndrăgostiți. Adrian Dohotaru demonstrează aceleași calități polemice, iar față de lucrarea anterioară aduce un plus de lirism decantat cu umor de dialogul spiritual, dincolo de care străbate căldura argumentelor umane.

Fertilă se dovedește în acest an și inspirația lui Tudor Popescu care, în limbajul caustic al satirei, proiectează necruțător în conștiința publicului rămășițele tarelor care persistă încă, ridiculizînd obtuzitatea și parvenitismul, superficialitatea sau consecințele arivismului: *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* (Teatrul «Ion Vasilescu», regia: Al. Tocilescu; scenografia: Constantin Russu), *Concurs de frumusețe* (Teatrul de Stat din Arad, regia: Mihai Raicu; scenografia: Onisim Colta), *Omul nu-i supus mașinii* (Teatrul Național din Cluj-Napoca, regia: Victor Tudor Popa; scenografia: Mircea Matcaboji), *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* (Teatrul Municipal din Ploiești, regia: Ion Maximilian; scenografia: Vintilă Făcăianu). Ultima, în pofida cadrului comic și al replicilor alerte, devine drama revoltei omului care și-a ratat propria-i fericire în numele unor prea rigide principii sociale călăuzitoare. *Jolly-Jocker (Vrăjitorul)* (Teatrul Dramatic Brașov, regia: Eugen Mercus; scenografia: Puiu Antemir) se înscrie pe linia satirică preferată a autorului.

Scurt-circuit la creier de Dumitru Solomon (Teatrul Evreiesc de Stat, regia: Adrian Lupu; scenografia: Radu Corciova) are precizia și incisivitatea cunoscute autorului, care utilizînd mijloace ale comicului absurd demască habitudini și greșeli de gîndire sau defecte de comportament. Smulgerea măștilor, «dezgolirea», acuză superficialitatea și falsitatea relațiilor interumane.

Piesele românești de ideie și expresie contemporană nu-și încheie bilanțul fructuos aici. Merită să fie menționate, printre altele, *Stress (Plouă la Sovata)* de Mircea Radu Iacoban și *Doi pentru un tango* de George Genoiu, amîndouă jucate la Teatrul «Bacovia» din Bacău; *Ușa nu e încuiată* de Kocsis István (Teatrul Național din Tîrgu Mureș, secția maghiară); *Logodnica* de Alexandru Sever (Teatrul de Stat «Valea Jiului» din Petroșani); *Sentimente și naftalină* de Sidonia Drăgușanu (Teatrul Nottara), *Broasca țestoasă* care marchează debutul romancierului Mircea Săndulescu (Teatrul de Stat din Sibiu), piesele polițiste ale lui Ștefan Berciu, *Halucinație* (Teatrul Dramatic «Maria Filotti» din Brăila) și *Magie neagră* (Teatrul «V. I. Popa» din Bîrlad); *Soarele de andezit* de Emil Poenaru (Teatrul de Nord din Satu Mare) și, în sfîrșit, *Duo Amore* de Mircea Radu Iacoban (Teatrul Național din Iași).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Omagiind 2050 de ani de la întemeierea primului stat centralizat dac, Mihai Georgescu scrie *Marea lumină albă* (Teatrul Nottara) și Mircea Alexandrescu, *Regele Burebista* (Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoșani).

O premieră mondială a fost punerea în scenă a piesei lui Mircea Eliade, omagiu adus marelui Brâncuși, *Coloana nesfîrșită* (Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoșani). Alături de reluări mai recente sau de revalorificări ale unor clasici absenți din repertoriile teatrelor, cum a fost Delavrancea cu *Hagi Tudose* (Teatrul Național din București) și *Apus de soare* (Teatrul Național din Iași), politica actuală repertorială înregistrează punerea în circulație a unor lucrări uitate sau necunoscute publicului nostru: *Gimnastica sentimentală* (Teatrul Național București) și *Demiurgul* (Teatrul din Botoșani) de Vasile Voiculescu; *Într-un bazar sentimental* de Ion Minulescu (Teatrul Municipal din Ploiești) și *Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții* de Radu Stanca (Teatrul de Stat din Turda).

Dacă efortul abordării dramaturgiei românești este în acest an remarcabil, contribuțiile regizorale proeminente se semnalează mai ales în aria literaturii clasice străine. Astfel că, exceptind cîteva reluări Caragiale, doar parțial semnificative (menționăm *O scrisoare pierdută* la Oradea, regia: Alexandru Colpacci), succesele regizorale sînt marcate de efortul aducerii în contemporaneitate a piesei lui Molière *Don Juan*, de Valeriu Moisescu (Teatrul de Comedie); Ioan Eremia cu *Unchiul Vania* de Cehov (Teatrul Național din Timișoara) propune imaginea azil a unei lumi bolnave în neputința de a învinge inerția, iar Dan Alecsandrescu semnează un excelent *Azil de noapte* de Gorki (Teatrul Național din Craiova); Constantin Codrescu, în spectacolul tîrgumureșan, *Frații Karamazov*, a reușit să înlăture tiparele interpretărilor dostoevskiene anterioare, căutînd justificări socio-istorice și psihologice eroilor și faptelor.

O reușită a stagiunii rămîne și *Caligula* de Camus (Teatrul Național București, regia: Horea Popescu; decoruri: Paul Bortnovski; costume: Doina Levințа). De menționat realizările actoricești ale lui Ovidiu Iuliu Moldovan, Radu Beligan, Gheorghe Cozorici, Silvia Popovici. O reprezentație importantă a anului este și capodopera *Maestrul și Margareta*, dramatizare de Mihaela Tonitza-Iordache și Cătălina Buzoianu după Mihail Bulgakov (Teatrul Mic, regia: Cătălina Buzoianu; decoruri: Andrei Both; costume: Liana Manțoc; muzica: Mircea Florian; mișcarea: Miriam Răducanu). Registrul complex, poate prea încărcat, eclectismul modalităților stilistice și interpretative, amalgamul halucinant al ideilor în planul real și fantastic, tonalitățile celeste și grotești, absurdul și trimiterile istorice, dau reprezentației, lucrată cu har și migală, un caracter de mister contemporan, pentru că implicațiile actuale sînt cele pe care se pune accentul în spectacol. Sarcini dificile, depășite cu strălucire, au revenit colectivului de interpreți, dintre care amintim pe Ștefan Iordache, Valeria Seciu, Gheorghe Visu, Octavian Cotescu, Dan Condurache, Mitică Popescu și Papil Panduru.

Poate mai mult decît oricînd în această stagiune debuturile regizorale au fost promițătoare. Radu Dinculescu, Ludmila Szekely, Dragoș Popescu-Galgoțiu au semnat spectacole dovedind ambiții creatoare și înzestrare. Vederea de ansamblu a anului teatral nu se poate încheia fără să amintim interpretările de virtuozitate ale lui Gheorghe Dinică și Marin Moraru din *Așteptîndu-l pe Godot* de Beckett (Teatrul Național din București). O dramaturgie străină, deși minoră, a oferit multor colective din capitală și din țară compoziții remarcabile: *Cum se numeau cei patru Beatles?* (Teatrul Bulandra) și *Program special* (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) de Stephen Poliakoff; *Gin Rummy* de Donald Coburn (Teatrul Bulandra); *Soldatul necunoscut* de Peter Ustinov (Teatrul Dramatic Brașov); *Copiii lui Kennedy* de Robert Patrick (Teatrul foarte Mic).

Din literatura țărilor socialiste parcă mai puțin inspirat selectată acum, se disting totuși cîteva titluri, dintre care o mențiune aparte se cuvine piesei *Vînătoarea de rațe* de Alekșandr Vampilov (Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoșani, regia: Petru Ionescu; scenografia: Tudor Ghimeș). Este o comedie amară, necruțătoare, cu eroi modești din medii sociale diferite, trăindu-și în provincie existența mărunt cotidiană, subjugați total ei, fără orizont, fără aspirații, abrutizați pînă la pierderea celor mai elementare sentimente de omenie și înțelegere față de semeni, față de familie.

Succesele incontestabile, bogăția manifestărilor au fost totuși umbrite de pierderea în acest an a unor personalități ale teatrului și culturii românești: scriitorul Marin Preda, a cărui ultimă dramatizare după *Moromeții* intrase în repertoriul unui prestigios teatru din capitală; dramaturgul Teodor Mazilu; regizorul, cupletistul cunoscut în viața revistei, operetei și muzicalului românesc, Nicușor Constantinescu, și actori de prestigiu ca: G. Ionescu-Gion, Cornel Coman și Mano Rippel; regizorul, animatorul și directorul Petru Valter.

Multitudinea colocviilor, dezbaterilor și aniversărilor sînt semne de progres în planul receptării fenomenului teatral, al nevoii creatorilor și teoreticienilor de a strînge raporturile artei cu realitatea. Astfel că, în ordine cronologică, menționăm adunarea festivă la Teatrul de Nord din Satu Mare, consacrată împlinirii a 25 de ani de la înființarea în localitate a teatrului; «Colocviul republican al criticilor de teatru» de la Bacău, la a șasea ediție, și «Gala recitalurilor dramatice»; «Festivalul teatrului istoric» de la Craiova, înscris sub semnul noii ediții a «Cîntării României», deschizînd șirul manifestărilor care au celebrat

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aniversarea a 2050 de ani de la întemeierea statului centralizat independent geto-dac sub conducerea lui Burebista și, tot la Craiova, « Zilele I. L. Caragiale », manifestare care în afara reprezentațiilor a cuprins și dezbaterea « Prezența lui Caragiale în universul cultural românesc »; « Săptămîna teatrului scurt » de la Oradea, ediția a patra; la Brașov a avut loc festivalul de teatru contemporan, deja instituționalizat, aflat la a treia sa manifestare, « Contemporan'80 », însoțit de un colocviu final « Contribuția teatrelor la constituirea unui repertoriu general conform sarcinilor artsitice și educative ale mișcării teatrale românești actuale »; la Pitești s-a pregătit evenimentul surpriză « Prima reuniune a studiourilor de teatru »; aflat la cea de a doua ediție, « Colocviul teatral al naționalităților conlocuitoare » de la Sf. Gheorghe a cunoscut o participare largă a publicului din oraș și județ și a fost exemplificat de cele mai reprezentative spectacole ale secțiilor teatrelor de stat maghiare și germane; « Săptămîna teatrelor de păpuși » de la Constanța, la a șasea ediție; apreciatul « Colocviu despre arta comediei » de la Galați și, concomitent, « Toamna teatrală » de la Botoșani; simpozionul « Teatrul contemporan și revoluția », organizat la Teatrul Național din București, a căutat să asigure toamnei teatrale a anului un climat de vigoare revoluționară și de demnitate artistică; salutară apare și inițiativa timișoreană de a organiza pentru prima dată un « Festival al dramaturgiei românești actuale », înscris sub semnul generos al « Festivalului național Cîntarea României ».

MEDEEA IONESCU

MUZICĂ-MUZICOLOGIE

VIAȚA MUZICALĂ

S-ar putea găsi un element reunificator în configurarea vieții muzicale a României anului 1980 și acesta s-ar numi receptivitate, progres pe linia receptivității publicului față de muzică. Acest progres trebuie înțeles nu numai ca o directă consecință a îmbunătățirii tuturor compartimentelor vieții muzicale — care implică și factorul impresariat — ci și a multiplelor acțiuni întreprinse pentru răspîndirea muzicii în rîndurile ascultătorilor aparținînd celor mai diverse profesiuni sau grupuri sociale. Astfel, continuarea ciclurilor tematice inițiate în ultimii ani, cu intenția de a familiariza publicul larg cu capodoperele muzicii și, totodată, cu înțelegerea anumitor principii care stau la baza artei sunetelor, este exemplul reprezentativ pentru una dintre cele mai perseverente inițiative ale vieții de concert românești. Astfel, asidua campanie critică a presei și a altor mijloace de informare în masă, cu referire la problemele și specificul muzicii și difuzării ei, la situarea genului liric și a scenelor de operă în peisajul muzical românesc, nu poate fi interpretată decît ca o acțiune organizată venind în întîmpinarea publicului. Rezultatele nu s-au lăsat mult așteptate, ele dovedind încă o dată capacitatea selectivă a ascultătorului de muzică, exigența sa în ce privește menținerea unei ștachete permanent ridicate a calității, în primul rînd a artei interpretative. Pe lîngă redemonstrarea eficacității presei, trebuie amintit faptul că nu s-a avut în vedere exclusiv găsirea unui subiect comun de dezbatere critică asupra execuției muzicale, « focalizarea » asupra operei fiind caz particular. Permanentul demers al presei, al cronicarilor de specialitate — pe lîngă ținerea la zi a « carnetului de activitate » țintind la oglindirea fidelă a stagiunii — vizează însă cadrul teoretic necesar, explicațiile metodologice, de facilitare a accesului auditorului mai puțin familiarizat la muzică precum și structurarea, prin propuneri și argumentări, prin dezbateri scrise sau radiotelevizate, prin anchete și mese rotunde, factori formativi de cea mai mare importanță pentru viața muzicală a unei țări: învățămîntul muzical, orientarea repertorială, orientarea și selecția de impresariat, eficiența mijloacelor de răspîndire în mase (radio, televiziune, disc etc.). De aici se poate face legătura firească între acest angrenaj instituțional și organizarea cadrului celui mai eficient de mobilizare și propulsare a acestuia: Festivalul național « Cîntarea României ». Anul 1980 a marcat astfel începerea unei noi ediții a festivalului, veritabil izvor de talente, « creuzet » unde arta cultă și populară, arta profesionistă și cea amatoare se topesc la temperaturile aceleiași ambianțe, entuziasmul.

Referirile cele mai detaliate le vom face la piesele compuse de autori români și ascultate în primă audiție, acesta fiind nivelul de la care o cultură muzicală progresează, prin acumularea și apoi prin judecarea lucrărilor care vor rămîne ca reprezentative în creația muzicală originală. Iată cîteva scurte referiri și la lucrări — cîntate în primă audiție — alese în funcție de criterii ce pun în valoare, dincolo de interesul particular al lucrării și de meșteșugul componistic, diversitatea de orientări a peisajului muzicii românești actuale. *Simfonia nr. 4* de Gheorghe Dumitrescu este un nou jalon în permanenta evoluție a compozitorului spre un limbaj muzical astfel decan-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tat încît să lase în evidenţă valenţele pure, profunde ale melosului popular trecut prin filtrul sensibilităţii autorului. Care ar fi mijloacele componistice? Teme intens cromatizate, prelucrări contrapunctice, preferinţa pentru punctări armonico-ritmice paroxistice, apetenţa pentru echilibrul formelor clasice ... iată cîteva modalităţi de configurare a unui limbaj componistic personal, auster, însă convingător. *Muzica festivă* de Ştefan Zorzor propune armonii pline de substanţă, armonii realizate în frecvente pasaje de *tutti* orchestral — maniera de sugestie a festivului nedepărtîndu-se de modalităţile cu care publicul este familiarizat. În schimb, ceea ce ar individualiza într-un fel lucrarea ascultată este tocmai dilatarea subiectivă a acestor « armonii festive » prin supradimensionarea ambitusului orchestral şi dinamic, avînd drept consecinţă directă o potenţare a momentelor dramatice a sonorităţilor ample de *tutti*. *Armonii II* de Tiberiu Olah propune o nouă lucrare în continuarea unui ciclu *(Armonii 75*, reintitulată *Armonii I)*. Aparatul instrumental suprapune două orchestre mari îmbogăţite cu percuţie, aparat extins pentru a facilita obţinerea unor polifonii — după spusele autorului — « multidimensionale ». Modalitatea de organizare în timp este, de data aceasta, intim legată de substanţa piesei: două secţiuni executate succesiv, între care a doua se ascultă cu aportul benzii magnetice. *Imnuri* de Corneliu Dan Georgescu face parte dintr-un nou ciclu iniţiat de compozitor după încheierea celui anterior *(Jocuri)*. Piesa este dedicată celei de-a 2050-a aniversări a întemeierii primului stat dac centralizat, fiind — în continuarea coordonatelor stilistice ale muzicii lui Corneliu Dan Georgescu — o interrelaţie intimă între simplitatea originară a folclorului desprinsă din varietatea accidentelor de interpretare, păstrîndu-i-se numai osatura structurală, şi complexitatea elaborării componistice. Cum se realizează aceasta în sala de concert? Prin « ritm » orchestral şi varietate maximă de timbruri, prin « intersectări » orchestrale şi intervenţii punctînd intens lucrarea şi delimitînd principalele segmente de construcţie. *Natură moartă cu instrumente şi compozitori* se numeşte lucrarea lui Costin Cazaban. Este oare vorba despre o lucrare facilă, o « glumă » muzicală avîndu-şi delimitarea proprie prin contrast cu maxima austeritate a atîtor alte lucrări care ni se prezintă? În mare parte nu, pentru că şi dincolo de elementele şocante din execuţie (şi din titlu), piesa ascunde o gravitate distinctă, proprie celui care glumeşte ştiind că gluma este o altă formă de exprimare pentru aceeaşi realitate « traductibilă » în muzică. Liana Alexandra aprofundează, în *Incantaţii II*, fragmente de melos românesc vechi, de melos aflat la acea graniţă, distanţată în istorie, unde creaţia populară se apropie izbitor de mult de cea considerată cultă, pînă aproape de estomparea graniţei, pînă la posibila suprapunere sau identificare. Pornind de la acest pretext muzical, autoarea construieşte o lucrare purtînd amprenta unei delicateţi aparte. *Combinaţie în cercuri* de Octavian Nemescu ridică probleme cu totul aparte, problemele rezonanţei muzicii în social: direcţia către care se îndreaptă compozitorul se numeşte muzică ambientală (trebuie să reamintim aici preocupările constante ale lui Octavian Nemescu pentru cristalizarea unei posibile estetici a ambientalului), sintagmă folosită de obicei incomplet pentru a defini o muzică ale cărei valenţe sînt, însă, departe de a se reduce la strictul rol de eufonie şi de subodonare a unei oarecare realităţi fizice înconjurătoare. Muzica lui O. Nemescu este o formă de introspecţiune discret propusă, o formă de meditaţie redundantă informaţional însă persuasivă atunci cînd întîlneşte conştiinţe sensibile la farmecul acestei muzici. (Termenul « muzică » este oarecum insuficient, fiind nevoie de trimiterea la o mai mare bogăţie de sensuri pentru a putea încerca sugerarea aproximativă a acestui tip de muzică, destul de accidentală în peisajul componisticii româneşti contemporane). Iancu Dumitrescu construieşte în genere o muzică ataşată « spaţiului » spiritual românesc. *Movemur et sumus* este o nouă lucrare venind să contureze personalitatea cunoscută a autorului: permanenta tendinţă de configurare a unor corespondenţe muzicale, departe de simplisme folclorizante, pentru termenii inconfundabili ai existenţei noastre, pentru sentimentul românesc al dorului. Fred Popovici face dovada deosebitei sale înzestrări creatoare: *Heterosynthesis II (Metafore pentru două vechi cîntece populare)* este o lucrare unde impresia care primează este cea de găsire în prezenţa unui permanent proces de metamorfozare, sugestie prezentă în titlu. Şi, într-adevăr, procedeele de dezvoltare ale materialului sonor primar creează un inedit sentiment de apropiere stilistică de muzica lui George Enescu. Un remarcabil eveniment cultural, concertul de autor « Anatol Vieru », prilejuieşte publicului meloman şi o primă audiţie: *Concertul pentru vioară, violoncel şi orchestră* (1979), lucrare de evidentă factură neoclasică. Dincolo de ineditul, aproape experimentalul, am putea spune, unor asociaţii timbrale curioase, neoclasicismul lucrării nu se înţelege ca o confortabilă adăpostire în teritoriul unor norme stilistice anterioare, mai mult sau mai puţin definite, ci ca o treptată cîştigare a acestora prin « devierea » premeditată a parcursului componistic de la elementele formative, detectabile la începutul lucrării, către o zonă stilistică familiară. Doru Popovici este din nou prezent cu *Pastorale transilvane*, suită în cinci părţi pentru orchestră de cameră. Temele piesei sînt parţial extrase din codexuri transilvane, parţial compuse de Doru Popovici. Cum se realizează astfel unitatea întregii lucrări şi, mai mult, cum este transgresată această vădită propensiune pentru

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzica veche « îmbrăcată » în haina unei muzici pe deplin a contemporaneității, unde însă aluziile la trecut sînt mai mult decît grăitoare — sînt programatice? (caracteristică definitorie a creației lui Doru Popovici, poate una dintre creațiile cele mai unitare din peisajul componisticii românești). Răspunsul este imediat posibil în sala de concert: constanta lirică a creației lui Doru Popovici, seninătatea și netezimea contrastelor dramatice, — folosind un termen preferat de autor, « eufonia » —, îmbinîndu-se cu programatismul declarat al muzicii sale, oferă o variantă componistică originală. Liana Alexandra, tînăra compozitoare deja cunoscută peste hotare, propune, în feeria pentru copii *Crăiasa zăpezii*, un tip aparte de muzică funcțională. Aici am putea înțelege funcționalitatea propusă nu în sfera ilustrativului ci în a compoziției aflate pe acel « prag » unde muzica suferă condiționarea față de convențiile genului liric, fiind însă pe deplin capabilă să însoțească și să « poarte » trama operei.

Interesante sînt raportările posibile, prin frecventa programare pe scenele românești, la lucrările compozitorilor contemporani binecunoscuți. Astfel s-au prezentat lucrări de Karlheinz Stockhausen, John Cage, André Jolivet, Zygmunt Krauze, Andrzej Dobrowolski, Gerhard Rosenfeld, Manuel Enriquez, Robert Becacecci, Malcom Arnold, Frank Corcoran, Henri Busser, Boris Blacher, Henri Dutilleux ș.a.; în cadrul « Zilelor culturii olandeze », ascultătorilor bucureșteni le-au fost oferite numeroase piese scrise de compozitori olandezi; am aminti astfel pe Willem Pijper, Kees van Baren, Ton de Leew, Ton de Bruynel, Daan Manneke, Rob du Bois, Enrique Raxach, Klaas de Vries, Wim Petersma și alții.

Bineînțeles, o viață muzicală presupune și o diversitate interpretativă, din acest punct de vedere anul 1980 prilejuind reîntîlnirea cu interpreți cunoscuți de peste hotare, cum ar fi dirijorii Pietro Argento (Italia), Gilbert Varga, Pierre Colombo și Michel Rochat (Elveția), Roberto Benzi (Franța), Isaac Karabtchewsky (Brazilia) ș.a., violoniștii Iovan Kolundzija (Iugoslavia), Miriam Fried (SUA), Jean Jacques Kantorow (Franța) ș.a., pianiștii Harry Datyner (Elveția), Anton Dikov (Bulgaria), Brigitte Trannoy și Yuri Boukoff (Franța), Justus Franz (RFG), violoncelistul Mihail Homitzer (URSS), contrabasistul Fernando Grillo (Italia), chitaristul Costas Cotsiolis (Grecia), clarinetistul Harry Sparnaay (Olanda) ș.a.

În ceea ce privește interpreții români, putem consemna participări prestigioase la diferite festivaluri sau turnee efectuate de soliști și instrumentiști de valoare recunoscută, bogata activitate și solicitare de impresariat fiind o dovadă în plus pentru renumele internațional cîștigat de arta interpretativă românească. Iată cîteva participări care trebuie consemnate: turneul Filarmonicii de Stat « George Enescu » în R. P. Chineză și R. P. D. Coreeană, turneul corului de cameră « Antifonia » în Olanda, turneul orchestrei Radioteleviziunii române în Bulgaria, turneul orchestrei « Camerata » în Spania, turneul Teatrului de operetă din București și al Ansamblului de balet clasic și contemporan « Fantasio » în Italia etc.

Revenind la viața muzicală desfășurată în România, stagiunea a putut consemna concerte de succes și aceasta datorită colaborării de prestigiu a instrumentiștilor români. Astfel, se pot aminti concerte de marcă, concerte bucurîndu-se de prezența dirijorilor Mircea Cristescu, Iosif Conta, Emil Simon, Cristian Brâncuși, Ilarion Ionescu-Galați ș.a., de prezența unor violoniști ca Ion Voicu, Ștefan Ruha, Mihaela Martin, Liliana Ciulei ș.a., a unor pianiști ca Valentin Gheorghiu, Dan Grigore, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, clarinetiștilor Aurelian Octav-Popa și Florian Popa, a oboistului Radu Chișu, a flautistului Voicu Vasinca ș.a. De asemenea, numeroasele singularizări solistice nu fac decît să se adauge concertelor unor formații de cameră, unele dintre ele, cu caracter de regularitate, fiind manifestări de referință în stagiune. Amintim concertele mai vechilor « Hyperion », « Musica Nova », « Quodlibet musicum », « Voces », « Cantus serenus » etc., pe lîngă debuturi (« Concordia »), sau ale formațiilor relativ recent înființate (cvintetul de alămuri « Armonia », « Acustica Mobile » etc.) și concertele corurilor « Madrigal », « Cappella Transilvanica » etc.

Iată și cîteva formații de peste hotare care, în replică la vizitele formațiilor românești, au fost la rîndul lor găzduite de scenele noastre: Opera de Stat din Berlin, formația « Lontano », « Collegium vocale » din Köln, Orchestra poloneză de cameră, baletul Operei de Stat din Hamburg, Orchestra soliștilor suflători din Detmold etc.

Nu trebuie însă comisă eroarea de a limita viața muzicală numai la capitală, la București. Există în România numeroase centre de cultură muzicală, orașe avîndu-și propriile orchestre și coruri, multe dintre ele cu veche tradiție, « orașe ale muzicii » în care se desfășoară numeroase manifestări cu caracter periodic, local sau în alte centre, urmărindu-se un dublu scop: de a contura orașului o viață muzicală normală, în care se remarcă momente de vîrf, și de a veni în sprijinul interpreților și creatorilor din toată țara prin întîlniri periodice organizate de aceste centre, gazde ale unor diverse cursuri și seminarii, festivaluri, concursuri. Astfel, cele mai importante manifestări sînt « Festivalul muzicii românești » de la Iași, « Timișoara muzicală », « Toamna muzicală clujeană », « Vacanțele muzicale » de la Piatra-Neamț, « Tineri dirijori » de la Rîmnicu-Vîlcea etc., la care se adaugă festivalurile de folclor (Festivalul « Maria Tănase ») și cele de jazz (Festivalul de jazz de la Sibiu) ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Laborioasa activitate editorială de tipărire și difuzare a cărții de muzică a continuat în cursul anului 1980, pe de o parte, seria inițiativelor editoriale de a tipări, în mai multe volume, opere sau lucrări muzicologice de prestigiu și, pe de altă parte, a dat la iveală lucrări axate pe actualitate și pe interpretarea, în lumina celor mai noi cercetări de specialitate, a muzicii marilor perioade creatoare. Amintim *Repertoriul general al creației muzicale românești*, vol. I, de Mihai Popescu, lucrare oferind atît de necesarul catalog sistematic al muzicii românești. *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. II, de Petre Brâncuși, continuă valoroasa inițiativă de sinteză și interpretare personală a tuturor momentelor semnificative ale istoriei muzicii, inițiativă cu atît mai binevenită cu cît autorul se situează declarat într-un punct de abordare muzicologică tinzînd spre reconsiderarea unor perioade mai puțin cercetate ale muzicii vechi românești și, mai ales, spre interpretarea acestora într-o lumină nouă — consecință a întrebuințării analitice a tuturor datelor susceptibile a aduce clarificări prețioase în acest sens. O lucrare de informare semnează Viorel Cosma, *România muzicală*, lucrare avînd intenția declarată de a oferi un tablou cît mai complet dar și cît mai viu al peisajului muzical actual. Făcînd o largă selecție amintim și alte lucrări, cum ar fi : *Orizonturi muzicale* de Alfred Hoffman (titlul cărții este sugestiv în ceea ce privește conținutul) și *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică* de Grigore Constantinescu (originală și dificilă tentativă de interpretare și surprindere a unor elemente disparate și aducerea lor la un numitor comun).

VIOREL CREȚU

SIMPOZIONUL DE MUZICOLOGIE «STEVAN MOKRANJAC» DE LA NEGOTIN (R. S. F. IUGOSLAVIA)

Anual, în luna septembrie, la Negotin, orașul natal al lui Stevan Mokranjac, Asociația Compozitorilor din R. S F. Serbia împreună cu autoritățile locale organizează un festival muzical (intitulat «Zilele lui Mokranjac») și un simpozion, dedicate celui mai important reprezentant al școlii muzicale naționale sîrbe de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Această manifestare omagiază activitatea sa multilaterală în slujba culturii muzicale : compozitor de muzică corală liturgică și profană, profesor și teoretician, dirijor și animator al mișcării corale și al vieții muzicale.

Studiile aprofundate la conservatoarele de la München, Leipzig și Roma i-au dat o bază profesională solidă iar contactul cu realitățile muzicale ale țării sale i-au orientat întreaga creație către valorificarea melosului popular în lucrări corale de mare diversitate. Cele mai multe dintre piesele sale au fost concepute într-o formă originală, devenită concept, denumită *rukovet* (formă muzicală apropiată de suită, întemeiată pe contraste de mișcare, de scriitură și structură corală etc.). Stevan Mokranjac a parcurs un drum inovator de la armonizarea tonală în sistemul major-minor european pînă la subtile interpretări ale valențelor modale proprii melodiilor populare din diverse zone folclorice din sud-estul Europei ; de la citatul folcloric pînă la transfigurarea elementelor de inspirație folclorică în compoziția elaborată. O altă parte importantă a creației sale se întemeiază pe vechea cîntare bizantină sîrbă, fiind o contribuție de maestru la reevaluarea unui prețios patrimoniu într-o formă artistică modernă. Personalitatea sa a influențat întreaga dezvoltare ulterioară a creației și mișcării corale din Serbia. Astfel se explică actualitatea operei sale, interesul de care se bucură în rîndul muzicienilor și al publicului larg. Ea a constituit tema centrală pe care s-au axat programele prezentate în cadrul festivalului muzical și comunicările științifice ale simpozionului.

La ediția din anul 1980, muzicologii din cîteva țări socialiste s-au întrunit pentru a discuta unele probleme ale creației și mișcării corale, probleme specifice școlilor naționale, reliefînd îndeosebi raportul dintre folclor și creația cultă. Au fost dezbătute particularitățile creației populare și devenirea lor în procesul preluării componistice, cu referire directă la armonizare (Dimitrije Golemović, Eduard Alecsejev — URSS), la circulația unor teme literare (Liubić Raiković) și la repertoriul folcloric (Petar Pavlović). Aspecte similare au fost urmărite și în creația corală contemporană pentru copii (Tatiana Smirnova — URSS). Creația corală a compozitorilor Iosip Slavenski (Miriam Jivković) și Jacob Jež (Marieta Galeša) a constituit obiectul a două comunicări urmărite cu interes datorită noutății documentare și exemplificărilor muzicale. O trecere în revistă cuprinzătoare a prilejuit o binevenită subliniere a principalelor realizări și obiective ale muzicologiei contemporane iugoslave (Roxanda Pejović).

Muzica românească a fost și ea prezentă prin două comunicări privitoare la integrarea ansamblului coral în marile creații enesciene (Elena Zottoviccanu) și la mișcarea corală în contextul vieții muzicale românești din perioada interbelică (Lucia Alexandrescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bineînţeles, lucrările simpozionului au acordat o atenţie marcată personalităţii şi operei lui Stevan Mokranjac. Au fost analizate, astfel, tehnica sa componistică, în speţă procedeele armonice (Petar Bingulac), şi gîndirea teoretică evidenţiată de diferite scrieri şi mai ales în practica sa pedagogică (Vera Zecević); date noi despre începuturile sale ca animator al mişcării corale din Belgrad a adus comunicarea lui Rafajlo Blam; ecoul internaţional al activităţii sale a fost ilustrat de informaţiile cu privire la turneele întreprinse peste hotare (Ivan Martinov — URSS).

Personalitatea lui Stevan Mokranjac a constituit, încă din timpul vieţii sale, o preocupare centrală a publicisticii şi muzicologiei care au urmărit îndeaproape complexa lui activitate, aşa cum a reieşit din comunicarea susţinută de Mirka Pavlović. Cea mai revelatoare exegeză a operei sale, datorată elevului său, cunoscutul compozitor Petar Konjović, a fost analizată în lumina corespondenţelor spirituale şi stilistice între cei doi întemeietori de şcoală naţională (Nadejda Mosusova).

Festivalul şi simpozionul de la Negotin a fost un prilej pentru fructuoase schimburi de opinii, pentru o mai bună cunoaştere a activităţii muzicale desfăşurate în ţările noastre. Ajuns la a 15-a ediţie, el este un exemplu de frumoasă iniţiativă locală; gazdă a unor manifestări muzicale de prestigiu, oraşul Negotin se constituie, prin acest omagiu adus marelui compozitor, ca un centru cultural reprezentativ pentru diversitatea vieţii muzicale contemporane în R. S. F. Iugoslavia.

LUCIA ALEXANDRESCU,
ELENA ZOTTOVICEANU

O CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN STATELE UNITE

În baza programului guvernamental de schimburi culturale bilaterale am beneficiat, în toamna anului 1980, de o călătorie de studii în Statele Unite ale Americii. Conform planului propus de mine, de cercetare şi de contact direct cu cercetătorii americani, *International Council for Exchange of Scholars* din Washington mi-a oferit posibilitatea de a lucra în trei centre mai importante: Charlottesville, Washington şi New York.

Primul dintre acestea a fost şi cel în care, avînd la dispoziţie mai multe documente muzicale propriu-zise şi lucrînd sub îndrumarea unui specialist, am zăbovit cel mai mult. În Charlottesville se află Universitatea statului Virginia, universitate care se bucură de prestigiu în Statele Unite şi, de asemenea, de o frumoasă tradiţie studenţească. Universitatea a fost înfiinţată de Thomas Jefferson (care a şi proiectat-o) şi iniţial oferea specializare în: limbi clasice şi moderne; matematică; fizică şi astronomie; chimie şi botanică; etică şi metafizică; medicină; drept şi inginerie. Cînd şi-a deschis porţile, la 7 martie 1825, *Virginia University* dispunea de un corp profesoral format din 8 cadre, iar numărul studenţilor se ridica la 68. Treptat, la facultăţile de învăţămînt iniţiale s-au adăugat şi altele (Şcoala de Arte şi Ştiinţe a luat fiinţă în 1904), iar gradele de diplomă s-au diferenţiat pe măsură ce Universitatea, introducînd pentru studenţi şi posibilitatea cercetării în majoritatea domeniilor ştiinţifice, a putut oferi o înaltă specializare.

În relativ scurt timp, Charlottesville a devenit astfel un puternic centru universitar, atît prin varietatea posibilităţilor de specializare cît şi prin calitatea crescîndă a nivelului de învăţămînt de aici, ceea ce se reflectă în mod sugestiv în numărul actual de 14 000, al studenţilor săi.

Music Department, Facultatea de muzică din cadrul universităţii, este profilată pe învăţămîntul teoretic muzical şi nu pe « măiestrie », facultăţile practice, de instrumente şi canto, fiind incluse numai în Conservatoare. Aşadar, în Virginia studenţii acestei facultăţi învaţă să cerceteze muzica şi să scrie despre ea, urmînd ca, în conformitate cu gradul de specializare obţinut şi vocaţia fiecăruia, absolvenţii să devină profesori, muzicologi, dirijori de cor ş.a.

Ca în toate universităţile de tip occidental, facultatea oferă şi posibilitatea strictei specializări în anumite domenii, în cazul de faţă, « muzica rusă ». Aceste cursuri speciale sînt dictate în egală măsură de capacitatea — în cele mai multe cazuri de specialitatea însăşi a profesorului — ca şi de interesul studenţilor pentru respectiva temă de cercetare şi calificare.

Cu toate acestea se poate întîmpla ca, din lipsă de cereri (şi în consecinţă, de plata cursului), tocmai principala specialitate a unui profesor să rămînă o îndeletnicire secundară, oarecum particulară, cunoscută doar din publicaţii sau participări ştiinţifice internaţionale de cercul colegilor iniţiaţi în acest domeniu. Profesorul Miloš Velimirović este o personalitate de renume internaţional a bizantinologiei muzicale dar, din motivele expuse mai sus, vocaţia sa pedagogică se desfăşoară în special în cadrul cursului său de muzică rusească. (Ca profesor titular este şi îndrumător de lucrări pentru studenţii care îşi iau titlul de *Master* şi *Doctor* în muzică; de asemenea, la cererea studenţilor prof. Velimirović predă şi un curs de muzică simfonică).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În ceea ce privește activitatea mea de cercetare la Charlottesville, ea s-a desfășurat în bogata bibliotecă a facultății de muzică, avindu-l ca permanent colaborator și îndrumător pe prof. Velimirović. Doresc să-i aduc pe această cale mulțumiri în primul rînd pentru atitudinea sa colegială, deschisă și stimulatoare, dar nu mai puțin pentru generozitatea cu care mi-a pus la dispoziție microfilmele de manuscrise adunate de-a lungul carierei sale științifice, multe dintre ele (cele de la Athos, spre exemplu) greu sau chiar imposibil de procurat altfel.

După 18 zile de muncă asiduă pe microfilme de manuscrise din secolele XIV și XV provenind de la Athos, am avut șansa de a găsi două versiuni integrale și alte patru fragmentare ale *Imnului Acatist*, desăvîrșită creație a imnografiei bizantine. Importanța acestui lucru constă în faptul că îmi va permite, prin transcrierea în notație lineară a acestor versiuni și cercetarea lor comparativă, redeschiderea unui subiect ce părea încheiat, «clasat». Egon Wellesz, căruia i se datorează cunoașterea versiunii din secolul al XIII-lea (aflată în Codex Ashburnham L 64) și, în general, întregul comentariu în plan muzicologic al acestei creații, a considerat secolul al XIII-lea ca limită superioară pînă la care *Imnul* s-a mai păstrat în întregime. Ulterior *Imnul Acatist* ar fi cunoscut, aidoma celorlalte imne din aceeași categorie muzicală, o reducere substanțială din forma sa inițială — de proodă urmată de 24 de strofe —, manuscrisele consemnînd ulterior doar prooda și prima strofă. În studiul actual al investigațiilor personale, observațiile asupra acestor versiuni bizantine tîrzii depășesc categoria strictă de cîntări căreia îi aparțin, ele adăugînd date noi asupra concepției modale a compozitorilor bizantini, asupra mecanismelor creației sub raportul tradiție-inovație.

Din alte manuscrise aparținînd aceleiași perioade am extras date prețioase asupra unor cîntări pe care le-am cercetat și în manuscrisele din secolele XVII și XVIII din bibliotecile noastre publice, versiunile din secolele XIV și XV adăugînd două sau trei secole la vechimea și transmiterea nealterată în spațiul balcanic a acestor cîntări.

Faptul că biblioteca facultății de muzică din Charlottesville dispunea de un bogat fond documentar de specialitate (constînd din edițiile facsimile de manuscrise, studii și transcrieri din colecția *Monumenta Musicæ Byzantinæ*, ca și alte cărți și reviste de specialitate, dicționare de termeni liturgici ș.a.) pe care, cel puțin selectiv, le-am putut consulta, îmi permite afirmația că șederea în Charlottesville a fost fructuoasă.

Ca urmare a rezultatelor obținute, prof. Velimirović a avut amabilitatea să mă prezinte colegului său Dimitri Conomos, invitat de centrul de studii bizantine Dumbarton Oaks din Washington, ceea ce mi-a dat posibilitatea să cunosc și preocupările sale actuale în acest domeniu, stabilind totodată un schimb de păreri asupra unor probleme teoretice încă controversate.

Centrul de studii bizantine Dumbarton Oaks aparține Universității Harvard și se bucură de faima de a dispune de una dintre cele mai bogate biblioteci de acest fel din lume. Sistemul său de informare este, de asemenea, foarte operativ: dacă un titlu cerut de cititor *nu* se află în fondul bibliotecii, cartea este împrumutată — prin serviciul de împrumut bisăptămînal al centrului — de la Congress Library și pusă pe masa de lucru a solicitantului. De asemenea, pentru operativitate și confort intelectual, biblioteca a pus la dispoziția cercetătorilor (contra cost) un aparat xerox.

Lucrul într-o bibliotecă de tipul celei de la Dumbarton Oaks, cu imensele sale fonduri documentare, dă cercetătorului, pe lîngă folosul strict informațional, posibilitatea de a realiza vastitatea terenului științific pe care se află și de a se confrunta cu sine însuși, de a ști cu certitudine drumul parcurs și cel de urmat. Acest lucru condiționează aportul său științific, fiind de natură să mobilizeze pe cercetătorul pasionat de munca sa.

ADRIANA ȘIRLI

FILM-FILMOLOGIE

În viața oricărei cinematografii există ani de vîrf și ani de plată stagnare, ani de flux și ani de reflux, după cum ritmurile capricioase ale producției determină pe ecrane prezența sau absența capetelor de afiș, a personalităților. Harta în relief a unei stagiuni se desenează în funcție de *cine* oferă filme spre verdict opiniei publice și de cine — angrenat în gestația sau realizarea unei viitoare opere — lipsește temporar de la apel. Printr-o conjunctură fericită, anul 1980 s-a dovedit a fi unul din cele mai faste vreodată dăruite de soartă filmului românesc. Nu pentru că premierele au atins cifra record de 32 de titluri * și nici

* Iată-le în ordinea apariției lor pe ecrane: *Rug și flacără* (Adrian Petringenaru), *Cine mă strigă* (Letiția Popa), *Cumpăna* (Cristiana Nicolae), *Artista, dolarii și ardelenii* (Mircea Veroiu), *Mijlocaș la deschidere* (Dinu Tănase), *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (Malvina Urșianu), *Singur printre*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru că termometrul *box-office*-ului a arătat că dragostea publicului pentru filmul românesc este mai fierbinte ca niciodată (și aceasta în timp ce în majoritatea țărilor Europei spectatorii manifestă un dezinteres glacial pentru producțiile autohtone). Coincidența a făcut ca după o destul de lungă pauză să iasă simultan în arenă, cu filme de primă strălucire, și Malvina Urșianu și Iulian Mihu, și Lucian Bratu, Mircea Mureșan, Adrian Petringenaru și Mircea Daneliuc, Dan Pița și Alexandru Tatos, lor adăugîndu-li-se și două debuturi remarcabile, al Adei Pistiner și al lui Iosif Demian. O asemenea fără de precedent aliniere la start a unui atît de masiv grup de opere etichetabile fără șovăire drept excepționale, foarte bune și bune, a pus chiar într-o oarecare încurcătură breasla criticilor cînd tradiționalul referendum organizat în cadrul Asociației Cineaștilor de către Clubul Criticii a trebuit să stabilească o ierarhie a valorilor.

Dacă dintr-o perspectivă larg culturală, racordăm contribuția cinematografiei naționale la acel necesar climat intelectual în care sînt judecate astăzi operele de artă, în fruntea unui asemenea clasament se plasează de la sine, prin rafinamentul stilistic și prin prețioasele lor deschideri spre universalitate, *Lumina palidă a durerii*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* și *Duios Anastasia trecea*. Dacă privim însă lucrurile din perspectiva strict profesională a evoluției filmului românesc, a conjuncturilor lui particulare în care un anumit tip de realizare poate determina într-un anumit moment prin formula dezinvolt anticonformistă revitalizarea unui gen (în cazul de față filmul de actualitate) și chiar modificarea opticii față de însuși conceptul de realism cinematografic, dintr-o asemenea perspectivă, cu bătaie locală, vizînd o strategie a rezultatelor imediat palpabile, partea leului revine desigur *Probei de microfon* a lui Mircea Daneliuc (plasat dealtfel pe primul loc în top-ul criticii).

Dincolo de asemenea clasificări, pe care doar trecerea timpului le va putea valida sau infirma, esențială rămîne masiva ofensivă a valorilor, certitudinea maturității plenare, a unei cinematografii care nu mai înaintează prin salturi, prin solitare vîrfuri de atac ci într-un larg front de talente din toate generațiile, solidare în aspirația lor nu o dată dureroasă — creația e rareori o dulce cazną — de a ținti de fiecare dată mai sus, mereu mai sus, cît mai aproape și chiar dincolo de acel invizibil prag olimpian care odată trecut garantează intrarea în posteritate și în enciclopedii.

Cu foarte mulți ani în urmă, chiar înainte de apariția *Morii cu noroc* și a *Scurtei istorii*, Geo Bogza definea cinematografia noastră printr-o metaforă de sorginte astronautică, considerînd că ea se află «în faza sateliților artificiali», avînd nevoie de o puternică rachetă purtătoare care să o smulgă din inerții enorme și să o arunce în spațiul artei adevărate. Astăzi putem considera că decolarea s-a produs, racheta purtătoare fiind talentul celor mai înzestrați dintre cineaștii noștrii. Printre aceștia se numără și Iulian Mihu, regizor cu o traiectorie deseori deconcertantă, care la un deceniu o dată și-a și ne-a oferit privilegiul unei opere antologice. În *Lumina palidă a durerii*, pornind de la o suită de amintiri din copilărie notate cu robust spirit evocator de către George Macovescu, el a construit o baladă de o poezie densă, copleșitoare, închinată nu unor eroi și locuri anume ci neamului acestui pămînt, permanenței lui în timp și spațiu. Umanitatea îndurerată a satului românesc din preajma și din vremea primului război mondial, apăsată de nevoi, bătută de soartă și pe deasupra constrînsă să convieţuiască cu un ocupant vremelnic, dobîndește pe ecran dimensiunea de simbol pentru destinul dintotdeauna al unui întreg popor. Deși bogată în întîmplări — unele de-a dreptul senzaționale — anecdotica rămîne totuși marginală față de sensurile adînci, față de miza metafizică a filmului. Din această capacitate de subliniere, *Lumina palidă a durerii* dobîndește, cum spuneam la începutul prezentei cronici, acea prețioasă deschidere spre universalitate. Poate și pentru că s-a născut dintr-un sentiment de infinit respect, aproape de evlavie, în fața unei lumi de o cuceritoare puritate interioară, impresionantă în relațiile ei cu infinitul, o lume în care cei vii continuă firesc dialogul cu cei morți folosindu-i drept mesageri pe aceia care se pregătesc să treacă la rîndul lor în neființă. Poate pentru că filmul are o dimensiune cosmică dată nu atît de prezența stranie și obsesivă, încă de la primele cadre ale genericului, a vulcanilor noroioși cu bulboanele lor în clocot rar — imagini neliniștitoare, de veritabilă cosmogeneză — cît dată de înfiorarea personajelor în fața tainelor naturii. O natură matrice care antrenează în rotirea grăbită a anotimpurilor ei roata vieții tocînd încetișor oamenii.

Fascinația pe care o exercită filmul asupra spectatorului se datorează, dincolo de bravura expresiei cinematografice, și unei subtile contrapunctări a realismului cu realismul fantastic. Primul delimitează în tonuri aspre existența cotidiană a țăranului român. Cel

prieteni (Cornel Todea), *Ultima noapte de dragoste* (Sergiu Nicolaescu), *Duios Anastasia trecea* (Alexandru Tatos), *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* (Mircea Mureșan), *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc), *Bietul Ioanide* (Dan Pița), *Drumul oaselor* (Doru Năstase), *Mireasa din tren* (Lucian Bratu), *Rețeaua S* (Virgil Calotescu), *Bună seara Irina* (Tudor Mărăscu), *Stop cadru la masă* (Ada Pistiner), *Al treilea salt mortal* (Al. Croitoru), *Am fost saisprezece* (George Cornea), *Zbor planat* (Lucian Mardare), *Burebista* (Gh. Vitanidis), *Dumbrava minunată* (Gh. Naghi), *Lumina palidă a durerii* (Iulian Mihu), *Casa dintre elmpuri* (Al. Tatos), *Labirintul* (Șerban Creangă), *O lacrimă de fată* (Iosif Demian), *Ancheta* (Constantin Vaeni), *Porțile dimineții* (Radu Gurău), *La răscrucea marilor furtuni și Munții în flăcări* (Mircea Moldovan), *Vînătoarea de vulpi* (Mircea Daneliuc), *Cîntec pentru fiul meu* (Constantin Dicu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de-al doilea, printr-o proiecție mitică, ne transpune fără tranziție într-o lume descinsă parcă dintr-un *Veac de singurăate*. Există filme care înnobilează o cinematografie, creind pentru restul producției naționale un termen de comparație ucigător de inalt. Un asemenea film este *Lumina palidă a durerii*.

Celălalt moment marcant al stagiunii l-a reprezentat, cum spuneam, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. În fiecare din filmele ei, Malvina Urșianu, cu o răceală, o luciditate și un curaj de loc feminine, a urmărit să ofere o analiză pătrunzătoare și totuși elegantă a psihologiei unor personaje care constrinse de o situație limită să se autodefinească, plătesc prețul compromisurilor trecute, al momentului de lașitate, cînd sub presiunea evenimentelor exterioare lor, abdicaseră fie chiar și numai pentru o clipă de la principiile lor. Cu *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* regizoarea părăsește pentru întîia dată contemporaneitatea întorcîndu-se înapoi în timp, pînă în vremea sîngeroasei domnii a lui Lăpușneanu, văzut dintr-un îndrăzneț unghi polemic față de viziunea tradițională impusă de mai bine de un secol de nuvela lui Negruzzi. În filmul ei, Lăpușneanu nu mai este doar călăul și totodată victima boierilor, ci un personaj tragic, victimă a propriei lui obsesii, a trădării. Din biografia lui aproape shakespeareană, Malvina Urșianu construiește un splendid eseu despre *putere*, despre tragedia celor aleși de soartă nu doar să trăiască ci să și *făurească* istoria, despre destinul unui popor veșnic aflat la cheremul cîrmuitorilor lui, indiferent de cît sînt ei făcuți sau nu pentru scaunul domnesc. Interpretînd personajul Lăpușneanului dintr-o perspectivă inedită și incitantă, ea refuză cu premeditare calea facilă a ilustrării istoriei, propunîndu-se parabola ambițioasă a istoriei însăși. Spre deosebire de imensa majoritate a filmelor istorice românești, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* nu se bizuie pe spectaculozitatea bătăliilor ecvestre. Axul lui dramatic îl dau lupta disperată a unei țări și a unui popor pentru supraviețuire națională, jocul subtil al politicii și intrigilor diplomatice. Cerebral și mereu ambiguu, filmul ni-l înfățișează pe Lăpușneanu rînd pe rînd drept un politician animat de cele mai bune intenții, ținînd cu dibăcie cumpăna relațiilor diplomatice cu marile puteri vecine, una mai dornică decît cealaltă să-i ocupe regatul, drept un domnitor lucid și hotărît să stîrpească anarhia boierilor spre binele și liniștea țării, dar și drept un despot sîngeros a cărui autoritate absolută alunecă insidios în nebunie. Acest magistral film de autor marchează o dată nu numai prin trimiterile lui universale și prin prestanță intelectuală, ci și prin virtuozitate cinematografică. Viguroaselor calități literare ale scenariului — dialogul de subtilă încărcătură filozofică dă noblețe și dimensiune tragică personajelor — le corespunde în plan vizual o rafinată restituire a Renașterii moldave.

Este poate pentru prima dată cînd un film românesc de epocă substituie operetisticelor reconstituiri de epocă prezența discretă dar cu atît mai percutantă a unor elemente de *civilizație* românească. În rolul titular George Motoi transmite cu sobrietate zbuciumul interior al unui domnitor obsedat de trădare și trădat de propria lui minte.

Evadînd și el pentru întîia dată din actualitate — nu total însă, pentru că *Duios Anastasia trecea* are precise trimiteri în contemporaneitatea zbuciumată a planetei noastre —, Alexandru Tatos a dat și el înapoi ceasul istoriei, pînă în vremea celui de al doilea război mondial. Patetica reluare a mitului Antigonei se constituie pe ecran într-o încrîncenată parabolă, cu evidente ecouri existențialiste, despre asumarea mai presus de orice a propriului destin și a propriilor crezuri, pune de fapt sub acuzație orice manifestare a forței brutale care umilește și degradează umanitatea. Pornind de la nuvela omonimă a lui D. R. Popescu (care și-a adaptat-o el însuși cerințelor ecranului), Tatos a știut să recompună, cu extremă acuitate și simț al atmosferei climatul sufocant al unei comunități intrate sub zodia alienantă a spaimei difuze, paralizante, al obnubilării spiritului prin opresiune. Într-un sat dunărean ocupat de naziști, o tînără învățătoare încalcă consemnul autorităților și îngroapă cadavrul unui partizan sîrb expus de nemți în piața satului, răscumpărînd astfel, cu prețul sacrificiului, demnitatea consătenilor refugiați într-o lașă și meschină indiferență [1].

Un demers ambițios de decodificare a trecutului prin grila prezentului și-a propus și Adrian Petringenaru în *Rug și flacără* [2], ecranizarea romanului omonim al lui Eugen Uricaru, un tînăr prozator de succes. Evocînd tangențial momentul de trascendență istorică al Unirii Principatelor sub sceptrul unic al lui Vodă Cuza, prin periplul dramatic al unui român, membru al unei loji masonice care, trimis pe meleagurile natale cu o misiune secretă, refuză să o mai ducă la bun sfîrșit cînd înțelege că i se cere să pericliteze destinul de independență națională a țării sale, filmul urmărește să sugereze hățișul de mașinații politice și diplomatice țesute peste capul unui popor în cancelariile marilor puteri vecine, balanța imprevizibilă a « echilibrului de forțe », față de care destinul individual capătă proporțiile unui fir de nisip. Uneori, însă, un simplu fir de nisip poate bloca un întreg angrenaj. Cu o structură polifonică în care acțiunea se desfășoară simultan pe mai multe planuri, antrenînd sumedenie de personaje și intrigi secundare, *Rug și flacără* impune printr-o

[1] Pentru rolul Anastasiei, tînăra interpretă Anda Onesa a obținut Premiul de interpretare la Festivalul Filmului de la Karlovy-Vary.

[2] Film distins cu Marele Premiu la Festivalul de la Santarem (Portugalia).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

certă anvergură intelectuală și prin dorința evidentă de a substitui clasicei formule ilustrative a filmului istoric o formulă meditativă, mutînd centrul de interes de pe cîmpul de luptă în culisele secrete ale istoriei.

O întreprindere mai mult decît dificilă a fost și monumentalul *Burebista*, realizat contra cronometru de Gheorghe Vitanidis (după un scenariu de Mihnea Gheorghiu) pentru comemorarea a 2050 de ani de la întemeierea primului stat centralizat dac. Evocarea lui Burebista, enigmatică personalitate a lumii antice, contemporan și rival al lui Cezar, diplomat și strateg abil care a reușit să cuprindă în granițele unui unic stat imensul teritoriu al getotracilor, a fost gîndită de scenarist mai curînd în termenii restituirii spiritualității acelor vremuri cu abur de început de lume, prin sugerarea permanențelor peste milenii a unor tradiții și mentalități proprii dacilor și urmașilor lor. Senzația aceasta de punte peste timp a încercat să o ofere și regizorul, alegînd ca locuri de filmare decorul autentic al cetăților dacice din Munții Orăștiei sau luînd ca simbol și martor al istoriei acestor locuri chipul de granit al Sfinxului din Carpații Meridionali. Ca factură generală, însă, filmul nu iese din perimetrul tradițional al frescei, deși modestia bugetului său (vizibilă la capitolul decoruri și mai ales la acela al figurației) implica obligatoriu alegerea unui alt tip de decupaj regizoral, fără desfășurări de trupe și bătălii. În rolul titular, George Constantin umple ecranul cu o prezență statuară ca prestanță și totuși bonomă, sugerînd prin imperceptibilele nuanțe blîndețea, șiretenia sau tristețea unui erou condamnat să poarte pe umeri istoria unei întregi seminții.

La răscrucea marilor furtuni și în măsură ceva mai mică *Munții în flăcări*, cele două serii cinematografice prescurtate ale unui amplu serial de Televiziune dedicat Revoluției de la 1848, păcătuiesc și ele prin boala veche și greu de lecuit a filmului nostru istoric, ilustrativismul. Și prima serie dedicată lui Bălcescu și cea de-a doua dedicată lui Avram Iancu stau sub semnul unei dramaturgii vetuste și încîlcite, aglomerînd pînă la totala confuzie a publicului zeci de personaje și replici luate direct din paginile manualelor de istorie. Expedierea grăbită a momentelor cheie golește inerent filmul de emoția faptului de viață, în ciuda eforturilor meritorii ale regizorului Mircea Moldovan și ale bravurii imensei lui echipe de actori în frunte cu Vlad Rădescu (în rolul lui Avram Iancu).

În sfîrșit, după ce în *Speranța* evocase cu răscolitor suflu poetic figura lui Ștefan Gheorghiu și epoca romantică a începuturilor mișcării socialiste din România, regizorul Șerban Creangă și coscenariștii săi Mihai Creangă și Ion Pavelescu au reluat firul biografiei lui Ștefan Gheorghiu și al altor liderii ai mișcării sindicaliste — printre care I. C. Frimu, Gh. Cristescu-Plăpumaru, Mihai Bujor și alții — în *Labirintul*, mizînd de astă dată pe o intrigă de factură polițistă atent condusă. Schimbarea de registru pare să-i fi convenit însă mai puțin, căci în ciuda acurateței cu care este recompusă atmosfera epocii, ca rezonanță emoțională și ca plenitudine stilistică *Labirintul* nu egalează *Speranța*.

Anul 1980 a fost un an record și în privința filmului de actualitate: 16 titluri din 32, dintre care un grup compact de opere de excepțională forță artistică — *Probă de microfon*, *O lacrimă de fată*, *Mireasa din tren*, *Casa dintre cîmpuri*, *Mijlocaș la deschidere*, *Stop cadru la masă* — au demonstrat că cinematografia noastră se află într-un fericit moment de ofensivă creatoare și pe terenul spinos al bătăliei în marș dusă zi de zi pentru scrierea filelor istoriei contemporane. Indiferent de generația căreia îi aparțin, autorii acestor pelicule împărtășesc același ironic refuz al clișeelor, al truismelor drapate în tunica rigidă a «tipicului», al pedagogiei forțate. Filmele lor sînt o strălucită dovadă că, în mîna unui cineast cu talent exploziv și dragoste pătimașă pentru arta lui, actualitatea clocotitoare a zilelor noastre își poate găsi cu adevărat echivalentul pe ecrane. Cinegenia ei o determină nu calchierea pedestră a realității ci flerul și dibăcia scenariștilor, sensibilitatea și nervul cu care regizorii dau credibilitate și durată personajelor contemporane nouă.

Probă de microfon l-a reconfirmat pe bătăiosul Mircea Daneliuc, mereu în luptă cu conformismele călduțe, drept personalitatea de vîrf a tinerei generații și unul din puținii noștri regizori intrați în conștiința și în inima publicului nu pentru «filme cu actorul X» ci pentru filme «de Mircea Daneliuc». Deja *Cursa*, debutul său din 1975, dovedise o neobișnuită acuitate în surprinderea realității și psihologiilor, o anumită cruzime nelipsită de tandrețe în creionarea destinelor. În *Probă de microfon*, realizat în priză directă, printr-un colaj abil de secvențe de ficțiune și momente de ciné-vérité, el construiește cu uluitoare virtuozitate și simț cinematografic portretul atașant, și totuși de o ironie veșnic pe muchie de cuțit, al vieții de toate zilele a unor tineri nici mai buni nici mai răi decît vedem de dimineață pînă seara în jurul nostru. Mai mult decît intriga în sine — iubirea furtunoasă dintre un reporter de televiziune și o fetișcană în derivă sentimentală și în căutare de slujbă — carnea filmului o dă extraordinara lui autenticitate și dezinvoltură cu care, fără false menajamente sau fals optimism, din detalii cînd amuzante cînd amare, ne este restituită o felie de viață mustind de adevăr și de sensuri secunde. Scenarist, regizor și interpret al rolului principal, Mircea Daneliuc domină filmul cu temperamentul lui colțos, de o ironie mușcătoare. Cea mai pătrunzătoare realizare de actualitate a acestui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deceniu, *Proba de microfon* e din categoria filmelor buldozer care zgîlţiie conformismele, răstoarnă intempestiv clişeele deschizind cale largă unui alt fel de a privi lumea.

Aceeaşi obsesie a adevărului o regăsim în *O lacrimă de fată* al lui Iosif Demian. Deşi îşi pune pentru prima dată semnătura, ca regizor independent, pe genericul unui lung metraj, Demian este departe de a fi un debutant. Dimpotrivă, iar cariera lui cinematografică se înscrie în cadrul unuia din fenomenele marcante ale filmului românesc din deceniul 1970—1980: acela al transgresării celor mai talentaţi autori de imagine în tagma realizatorilor. Operator de marcă — a colaborat la filme antologice, printre altele la *Nunta de piatră* şi *Duhul aurului*—, după ce a semnat în tandem cu Andrei Blaier *Urgia*, iată-l acum pe Demian în postura de realizator autonom. Postură pe care şi-a asumat-o cu un brio invidiabil de către mulţi dintre regizorii cu patalama la mînă. Dovadă în plus că a fi cineast nu este o meserie ci o *vocaţie*. *O lacrimă de fată* ecranizează un roman poliţist al lui Petre Sălcudeanu într-o originală formulă de film în film. Ancheta pentru depistarea circumstanţelor morţii misterioase a unei tinere fete dintr-un sat se desfăşoară pe ecran simultan cu turnarea de către un operator al miliţiei a unui documentar « de uz intern ». Departe de a fi un artificiu de formă, această dedublare a ochiului cinematografic oferă spectatorilor un fascinant joc între realitate şi ficţiune, o subtilă alternanţă sau coexistenţă de niveluri în citirea şi decodarea faptelor. Treptat, din anchetă poliţistă filmul capătă tonul grav al unei polemici despre responsabilitate, despre adevăr şi minciună, despre implacabila scadenţă a compromisurilor, recuzita umană tipică *thriller*-ului se încarcă de sensuri morale, devine argumentul pentru portretul socioetnografic al unui univers rural marcat încă de ancestralele relaţii umane, în ciuda prezenţei în primplan pe uliţe a tractoarelor şi Aro-urilor. Filmînd ca şi Daneliuc în priză directă, Demian obţine în plus performanţa cu totul remarcabilă a contopirii celor cîţiva interpreţi profesionişti cu masa distribuţiei de neprofesionişti şi figuranţi recrutaţi la faţa locului, printre ţăranii unui sat din Transilvania, unii nemaiputînd fi deosebiţi de ceilalţi.

Nici despre debutul Adei Pistiner nu se poate spune că este o revelaţie, antecedentele sale de documentaristă plasînd-o de multă vreme în prima linie de interes a producţiei studioului « Alexandru Sahia ». Primul ei lungmetraj de ficţiune, *Stop cadru la masă*, nu este decît confirmarea unui talent matur, a unei sensibilităţi cu totul ieşite din comun. Povestea aparent banală a aventurii unui arhitect aflat la vîrstă critică cu o tînără proiectantă devine în viziunea de o necruţătoare luciditate a regizoarei pretextul pentru o vitriolantă deconspirare a mediocrităţii deghizate. Refuzînd cu obstinaţie clişeele edulcorante, viziunea egalizator trandafirie asupra realităţii, Ada Pistiner include fără complexe în panoplia ei de mijloace sordidul şi chiar trivialul, tristeţea şi chiar disperarea unor destine fără orizont, sufocate de propria lor micime. Printr-o adevărată artă a polisemiei, fiecare cadru în parte, fiecare detaliu de scenografie, fiecare element al coloanei sonore (alcătuită dintr-o ironică alternanţă de Vivaldi, zgomote de instalaţii sanitare sau domestico-menajere şi voci de vecini etc.) devin coordonatele precise ale unui aceluiaşi realism cinematografic care nu cade niciodată în verism ci se înalţă în artă autentică.

Dincolo de diversitatea formulelor stilistice, filmele de actualitate ale anului '80, consacrate în marea lor majoritate universului tinerei generaţii, au împărtăşit aceeaşi viziune novatoare asupra *eroului* cinematografic. Descătuşaţi de obsesia eroului *pozitiv* pînă la neverosimil, cineaştii au început să propună caractere şi tipologii contradictorii, destine în derivă surprinse în momentul unor cruciale opţiuni existenţiale. La rîndul lor, absolviţi de obligativitatea *happy-end*-ului, scenariştii au adoptat soluţia finalurilor deschise, lăsînd spectatorilor libertatea să judece personajele şi să tragă învăţămintele cuvenite.

Iată de pildă *Mireasa din tren*, un binemeritat succes al lui Lucian Bratu, care după destul de mulţi ani a ieşit din conul de umbră al inactivităţii cu o poetică şi totuşi necruţător de lucidă meditaţie pe tema asumării propriului destin. În filiaţie directă cu *Un film cu o fată fermecătoare* (1967) şi *Drum în penumbră* (1972) care la vremea lor marcaseră fiecare un important pas înainte în delicata operaţie de răsădire pe tărîmul filmului de actualitate a principiului brechtian « realism nu înseamnă să arăţi lucruri adevărate ci cum sînt ele într-adevăr », *Mireasa din tren* surprinde cu acuitate psihologia unor tineri aflaţi la vîrsta incertitudinilor şi a marilor întrebări. Jocul candid de-a mireasa al unei tinere chelneriţe cu inima împărţită între un macaragiu, băiat bun şi cu picioarele pe pămînt, şi fostul lui coleg de fabrică care renunţase la monotonia pontajului cotidian pentru rotirea ameţitoare cu motocicleta pe « zidul morţii » într-un circ ambulant dă imaginea unei generaţii în căutarea propriei identităţi, a idealurilor şi scării ei de valori. Fără să dea verdicte, filmul sugerează totuşi o anume aspiraţie spre puritate.

Cu *Casa dintre cîmpuri*, realizat iniţial pentru Televiziune şi reluat cu mare succes de public în reţeaua cinematografică, Alexandru Tatos, unul din campionii tenaci ai filmului de actualitate revine la atac cu o temă dragă lui, aceeaşi din *Mere roşii*: lupta cu inerţia pentru apărarea cu orice preţ a propriilor principii şi idealuri de viaţă. Tribulaţiile unui tînăr şi bătăios agronom (interpretat de Mircea Daneliuc) intrat în conflict cu biro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

craţia şi lichelismul autorităţilor locale din satul unde a fost repartizat se desfăşoară alert, intr-un registru acrişor hazliu, de o ironie rind pe rind incisivă şi tandru induioşată. Cind mustind de un umor amar de bună calitate, cind tăios ca o lamă de bisturiu, *Casa dintre cîmpuri* vizează de fapt cu curaj citeva puncte nevralgice din realităţile satului contemporan. El este ceea ce se cheamă un film de terapie socială. O terapie susţinută cu inteligenţă şi virtuozitate de către Alexandru Tatos, care, prezent în 1980 pe ecrane cu două realizări memorabile, s-a plasat cu autoritate în prima linie a cineaştilor noştri.

Despre virtuozitate se poate vorbi şi în cazul lui Dinu Tănase, care salvează *Mijlocaş la deschidere* — povestea destul de oarecare a unui tinăr muncitor la răscrucea de iubiri şi de opţiuni profesionale — printr-o cuceritoare dezinvoltură a mizanscenei şi prin îndrăzneala de a renunţa la chipuri şi nume consacrate, folosind în exclusivitate o echipă de tineri neprofesionişti, recrutaţi din cele mai diverse medii şi de la care, e drept, a ştiut să obţină o dezarmantă candoare şi prospeţime. Tonic şi antrenant, filmul lui palpită de poezie şi de senzaţia, atit de preţioasă în arta cinematografică, de a fi fost turnat fără ştirea protagoniştilor, cu o cameră ascunsă. Dar miza era totuşi prea măruntă pentru ca, în ciuda vivacităţii lui, *Mijlocaş la deschidere* să rămină altceva decit un agreabil exerciţiu de stil.

Aceeaşi observaţie este cu atit mai valabilă pentru *Artista, aurul şi ardelenii* al lui Mircea Veroiu şi *Petrolul, pruncul şi ardelenii* al lui Dan Piţa, episoade deconectante ale unei serii de *western*-uri autohtone deja prea lungă şi prea scump plătită dacă de dragul ei două dintre locomotivele Generaţiei '70 sînt împinse pe linia de triaj a divertismentului profitabil imediat din perspectiva *box-office*-ului dar nu şi din aceea a posterităţii.

Festivalul Filmului pentru tineret de la Costineşti, ajuns la a treia sa ediţie, a oferit din nou o binevenită confruntare în bloc, indispensabilă unei autentice emulaţii artistice. Concepută iniţial ca un forum al «generaţiei '70», în faţa neaşteptatului ei impact în rîndul breslei cineaştilor şi al publicului, competiţia şi-a lărgit, cum era de aşteptat, aria de cuprindere, principalul criteriu al selecţiei rămînind pînă la urmă (dincolo de cel valoric, implicit), unul de ordin tematic : filme de actualitate despre şi pentru tineret şi filme inspirate din trecutul de luptă al clasei muncitoare. O altă noutate a fost instituirea unui Juriu de profesionişti. Dincolo de verdictele acestuia, cu inerente omisiuni sau deconcertante răsturnări de pronosticuri, importantă a fost alinierea la startul competiţiei a unui grup compact de filme de remarcabilă şi chiar excepţională forţă artistică. Iată palmaresul : marele premiu, *Mireasa din tren*; premiul special al Juriului, *Proba de microfon*; premiul de scenariu, *Casa dintre cîmpuri*; premiul de regie *ex-aequo* Alexandru Tatos pentru *Casa dintre cîmpuri* şi Nicolae Mărgineanu pentru *Omul în loden*; premiul pentru muzică — Cornel Ţăranu; premiul pentru filmul de animaţie — *Nodul gordian* (de Zoltan Silagyi) [3]; premiul pentrul filmul documentar — *Din tată-n fiu* (de Eugen Gheorghiu); premiul de interpretare feminină — Tora Vasilescu (pentru rolul din *Proba de microfon)*; premiul de interpretare masculină — Mircea Diaconu (pentru rolul Ilarie din *Casa dintre cîmpuri)*; menţiuni de intepretare — Dorel Vişan şi Maria Junghetu.

MANUELA CERNAT

[3] Deja multilaureatul unor prestigioase competiţii internaţionale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII, NOTE DE LECTURĂ

Documente literare, Bucureşti, Edit. Minerva, 1979, 455 p.

CAMIL PETRESCU,

Selectînd din manuscrisele, preţioase documente literare, rămase după moartea marelui scriitor Camil Petrescu, autorii ediţiei, Alexandru Bojin şi Florica Ichim, restituie parţial cîteva momente din procesul îndelungat şi laborios străbătut de autor de la primele etape ale documentării pînă la stadiul elaborării definitive. Culegerea are deopotrivă un caracter analitic şi sintetic, pentru că înmănunchează, chiar dacă din fragmente disparate, opiniile lui Camil Petrescu referitoare la momente ale istoriei naţionale care au constituit sursa de inspiraţie pentru romanele sale, gînduri ale unui filozof al culturii, observaţiile unui psiholog şi fin analist al lumii înconjurătoare, proiecte de directivă destinate reorganizării primei scene a ţării, teorii referitoare la estetica spectacolului teatral cu tot ceea ce este implicit: raportul text-regie-interpretare-scenografie, rolul muzicii şi luminii în spectacol, gînduri tehnice şi soluţii practice.

Structurată în două mari secţiuni ce sînt configurate la rîndul lor în mai multe capitole, lucrarea se remarcă printr-o laborioasă muncă de alcătuire a unei armonii a teoriilor, a unei suite logice a ideilor notate grabnic şi cu febrilitatea binecunoscută autorului lor pe petece de hîrtie, pe programe şi afişe de spectacole. Dificultatea selecţiei a fost cu atît mai mare cu cît definiţiile sau conceptele îmbracă, nu o dată, forma epistolară şi memorialistică sau abundă în repetiţii, corecturi şi substituite ale unui atribut, ales şi cizelat cu grijă, mărturisind nu numai multitudinea de preocupări ale scriitorului ci şi exigenţele şlefuitorului de limbă care s-a străduit întotdeauna să aplice practic principiile impuse creaţiei şi creatorilor în general. Ne aflăm, aşadar, în imposibilitatea de a reconstitui chiar şi într-o prezentare sintetică registrul de gînduri a căror «substanţialitate», după o noţiune atît de dragă autorului, impune detalieri şi o descifrare analitică susceptibilă de ample analize.

Compartimentarea propusă de autorii ediţiei are numeroase coincidenţe istorice cu etapele de creaţie ale autorului. Astfel că în prima secţiune găsim cuprinsă nuvela *Contesa bolnavă*, scrisă la Timişoara în anul 1922, în perioada în care Camil Petrescu desfăşura o intensă activitate publicistică la *Banatul românesc*, *Limba română* şi *Ţara*. Pînă atunci scriitorul nu mai publicase proză. *Proiect de roman nerealizat*, *Material documentar pentru «Patul lui Procust»*, *Însemnări de război* şi paginile finite sau notaţiile lapidare pentru *Danton*, *Suflete tari*, *Act veneţian*, *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* şi *Iată femeia* ..., grupate sub titlul generic *Dramaturgia*, dezvăluie aceeaşi tehnică de creaţie pe care a utilizat-o în toate lucrările sale, însemnări de date şi evenimente uneori adiacente subiectului propriu-zis sau descrieri de fapte trăite ori imaginate de autor. Cel mai dezvoltat şi interesant sub raportul noutăţii este capitolul de *Documente privind epoca paşoptistă*, unde se hazardează într-o minuţioasă muncă arhivistică de istoric pentru a cunoaşte şi a înţelege mai bine viaţa politico-socială de la mijlocul veacului trecut din Muntenia. Inventarul posibil sau imaginar al unei gospodării ţărăneşti din aceea vreme, nume, preocupări, expresii specifice, descrieri de costume naţionale sau de port orăşenesc, investigaţii în aria consideraţiilor arhitectonice şi decorative ale celor mai importante monumente ale vremii, înjghebări de relaţii între personaje descrise cu vîrsta şi înfăţişarea acestora, alcătuiesc impresionante pagini de reconstituire, după criteriul fundamental al creaţiei sale: *exprimarea adevărului*. Concludente în acest sens apar variante ale unor motive folclorice pe regiuni, autorul preocupîndu-se să stabilească vechimea şi originea muzicii sau a versificaţiei populare din epoca investigată.

Am mai adăuga observaţiile zilnice ale paginilor de jurnal din timpul iernii anului 1954 şi verii lui 1955 sau caietele: *Călătorii pe Dunăre — Balta Cernavodă* şi *Timişoara*. Confesiunile sînt provocate de cele mai obişnuite fenomene naturale sau de mici incidente cotidiene. Rezultatul observaţiei mărturiseşte însă gradul sporit de receptivitate şi intuiţie al autorului, cît şi obsesia de a proiecta în spaţiul gîndurilor sale intime faptele sociale, literare, descifrarea unor mecanisme sociologice, axiologice şi istorice.

A doua secţiune cuprinde: *Modalitatea estetică a teatrului*, *Prime schiţe teoretice pentru «modalitatea estetică a teatrului»* (1927), *Direc-*

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 177—190, BUCUREŞTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toratul la Teatrul Național (februarie—decembrie 1939) și *Note pentru « Seminarul de regie experimentală »* (1945—1946). Dacă prima parte a acestei secțiuni ar putea fi considerată drept un istoric al conceptului de teatru, partea a doua caută să găsească din punct de vedere estetic o explicație artei teatrului. Găsim dezvoltate sau combătute teorii estetice și filozofice contemporane, depistăm contribuția fenomenologică husserliană, aflăm părerea dramaturgului și cronicarului referitoare la aportul adus creației de critica dramatică. Inedită dar și insolită prin rigiditatea impusă apare condiția substanțialității pentru care Camil Petrescu oferă sisteme și scheme exacte. În celelalte subcapitole întîlnim analizat repertoriul general al teatrelor, găsim soluții de ameliorare, dar mai ales aflăm ceea ce gîndea teoreticianul « regiei concrete » despre « factorii unui spectacol », raporturile aritmetice între aceștia, intervenția imponderabilului în actul de creație scenică etc.

Din notele uneori sumare, din invectivele adresate spiritului mercantil în artă sau neștiinței amatoriste a realizatorilor de spectacole desprindem nenumărate întrebări dar și răspunsuri privitoare la raportul text-reprezentare. « Ce este arta teatrului ? » se întreabă, pentru a cîta oară, Camil Petrescu. « ... un spectacol e mai mult decît textul scris, fiindcă implică o serie de întregiri, a căror necesitate e subînțeleasă între rîndurile autorului »[1]. Nu întîmplător, alegînd ca punct de plecare acest semnificativ citat din *Modalitatea estetică a teatrului*, situăm analiza esteticii lui Camil Petrescu sub semnul opiniilor teoreticianului și dramaturgului privitoare la raportul text-spectacol. Deoarece finalitatea reprezentării scenice a unei piese este tratată și astăzi în termenii vechii dispute între autor și regizor, aducîndu-se adesea ca argument suprem autoritatea lui Camil Petrescu în afirmarea primatului dramaturgiei asupra regiei. Antinomie actuală pentru realizatorii ce nu-și asumă deplină responsabilitate în actul de transpunere scenică, ea nu este, după Camil Petrescu, decît o falsă problemă în contextul creației autentice, o « dogmă », cum afirma el însuși, chiar dacă de « solid prestigiu »[2]. Singura motivație a persistenței fixității acestui raport el o găsește într-o zonă extraestetică, în « năzuința metafizică a obiectivării asupra viețuirii »[3] fenomenului teatral. Opiniile cu privire la raportul text-regie nu rareori au fost considerate contradictorii sau inconsecvente. Aparent însă. Verva dramaturgului vehement polemică și paradoxală se bazează însă în mod constant pe o gîndire estetică coerentă și sistematică. Și după cum vom încerca să arătăm, această gîndire ține pasul, chiar premerge am spune, celor mai elevate aspirații ale teoriilor teatrale contemporane.

Țelul lui Camil Petrescu era de a îi reda teatrului acele mijloace capabile să-l facă să învingă impasul etapei de comercializare în care dramaturgia și formele de spectacol promovate mimau doar iluzia realității. Dincolo de varietatea și diversitatea acestora (vodevil, dramă psihologică sau așa-zis realistă) rețetele piesei bine construite nu înseamnau decît o enormă mistificare a adevărului.

Procesul de reacție antinaturalistă căruia i s-a alăturat Camil Petrescu, definit în perioada interbelică « reteatralizarea teatrului », a însemnat o definitivă ruptură epistemologică, cum ar aprecia Gaston Bachelard. În consens cu gîndirea progresistă contemporană lui, Camil Petrescu visa reînnoirea preocupărilor dramaturgiei în sensul sintetizării problemelor majore ale existenței contemporane, la un asemenea grad de intensitate nemaiatins vreodată. Pentru că actul teatral în concepția teoreticianului este un act de transmutație capabil să opereze o ridicare din cotidian și individual la un nivel superior. Nivel la care adevărul în stare pură se poate regăsi, se poate recupera și redimensiona. « *Regia substanțialistă* — explica el — — este : 1) inteligența, *luciditatea, sporește emoția*, reflex în conștiință ; 2) implică gîndirea în scenă ; fără reprezentare emoția e lipsită de orice valoare (viscerală), 3) implică substanțialitatea totală ; 4) Trăirea trebuie înțeleasă liminar, nu ca punct terminus, ideal, la fel structura. Altfel e biologism ». Și în alt loc « Gîndirea este prezența lucidității, a conștiinței — este hrana reală, ea trece rampa »[4].

Camil Petrescu nu era totuși un utopist naiv cum încercau să-l eticheteze, discreditîndu-l, unii contemporani. El înțelegea că aceste deziderate nu pot fi atinse în condițiile menținerii vechilor structuri teatrale. Știa că pentru realizarea lor este necesară o nouă dramaturgie, o nouă reevaluare a funcției regiei, un nou tip de actor, selectat după calități psihice excepționale, îndelung perfecționate. În mod concret, soluțiile filozofico-sociale și artistice propuse de autor presupun din punctul de vedere al abordării scenice o condiționare teoretică apriorică realizării : acțiunea și dialogul personajelor nu capătă semnificația anume propusă de autor, decît în funcție de ideea generatoare a conflictului dramatic, de ceea ce, asemenea lui Stanislavski, el definea ca fiind supraproblema piesei. Înțeles astfel, spectacolul devine o necesară umplere de goluri în sens hegelian. El are îndatorirea ca pornind de la cuvintele scrise ale textului, să reconstituie în imagini teatrale acel tot oferit sau sugerat de dramaturg. Pentru că semnul scris

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1971, p. 132.
[2] *Ibidem*, p. 31.
[3] *Ibidem*, p. 35.

[4] Camil Petrescu, *Documente literare*, București, 1979, p. 275, 283.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu este altceva decît un reflex mai îndepărtat al unei realităţi pe care reprezentaţia poate să-l transpună într-o realitate totalitară concretă, mai vie, mai vibrantă.

Modalitatea de abordare scenică propusă de Camil Petrescu se suprapune astfel, nu întîmplător, exigenţelor artistice ale spectacolului contemporan, ca realizare rotundă, iar nu un conglomerat de elemente disparate. Sensul generalizator nu va decurge exclusiv din partiturile personajelor sau din exacta ambianţă descriptivă ci din relaţionările care se creează pe scenă între acestea. La rîndul lor, componentele nu ne dezvăluie numai caracterele şi mobilurile eroilor, ci în primul rînd un anumit conflict de idei, un raport între clase şi mentalităţi, superioritatea unor concepţii asupra altora. Drumul parcurs de regizor ar fi următorul: text—o nouă experienţă reconstruită, ca produs al unei metaoperaţii. Reconvertirea necesară la concret presupune însă un proces de elaborare în scopul îmbogăţirii experienţei conceptualizate oferite de autor. Regizorul va trebui să-i adauge experienţa proprie de cercetare şi aprofundare a mediului social, a realităţii istorice, a sistemului filozofic propriu dramaturgului.

Aceste principii, pe rînd explicitate şi analizate, atît în articolele sale închegate în studii sintetice, cît şi în antologia de faţă sau, mai tîrziu, în paginile revistei *Teatrul*, autorul încerca să le impună prin «regia interioară», elaborată ca o necesitate faţă de tendinţele unor regizori dispuşi să cultive frumuseţea pură, vizualul lipsit de implicaţiile realului, nesemnificativul static. Care ar fi deci, în accepţia lui Camil Petrescu, această nouă realitate totalitară completă a spectacolului de teatru? Este acel nou univers reconstruit dintr-o densitate de semnificaţii în real care se conjugă pe scenă pornind de la argumentul scris, sporind «intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conştiinţa personajelor primordiale, şi exclusiv prin această alimentare interioară, nu prin motive exterioare conştiinţei se impune participantului o vedere dincolo de materialitatea faptului şi în adîncuri»[5]. Spectacolul subzistă deci pe baza unei trame date. Dar a limita acţiunea la act şi a nu exprima procesul devenirii înseamnă a-i trăda specificul. Teatrul nu se poate dispensa de «cadrul concret», afirma teoreticianul. El nu este dificil de realizat, dar ca nivel de înţelegere a problematicii unui text nu este «exclusiv merituos». Deşi observaţia nu este dezvoltată mai departe, fundamentarea teoretică clară se apropie de viziunile actuale ale unor reputaţi oameni de teatru. Asemenea unui Rolland Barthes, de pildă, care atribuie artei dramatice, definită ca «obiect structural», sarcina de a semnifica, de a aduce ceva nou, invizibil sau neinteligibil în obiectul natural, Camil Petrescu considera că autorul unei montări, în aceeaşi măsură cu interpreţii, nu este obligat să trăiască identic experienţele artistice în sensul logic propus de autor, ci mai ales în consens cu acestea şi cu semnificaţiile lor. Modalitatea primară de înţelegere a actului teatral poate fi depăşită, spunea Camil Petrescu, «de conjunctul integrării esenţei în concret». Iar noţiunea de conjunct al esenţei în concret el o definea prin mişcarea interioară a interpreţilor, ritmul debitului, tonalitatea şi intensitatea vocii, intenţionalitatea gesturilor. Dar numai gradaţia lor conform înlănţuirii, suprapunerii ideilor şi certitudinilor raţionale sau sentimentale acordă sensul cerut de autor unui text vorbit. Pentru regizor spectacolul ar însemna deci o existenţă concret dramatică plus semnificaţie. Aceste două planuri, concret-simbolic, suprapuse într-o succesiune de imagini, conferă valoare artistică creaţiei. Sensul reprezentaţiei devine rezultatul identificării conceptului cu materialul de viaţă, al semnificaţiei cu semnificantul.

Sfera condiţionărilor unei reprezentaţii în concepţia lui Camil Petrescu este însă mai largă. Reconstruirea unei noi totalităţi concrete implică inevitabil participarea creatoare a tuturor factorilor: regie, scenografie, interpretare. Supraregia substanţialistă întîmpină metodele actuale de investigaţie ale teatrului contemporan. Conotarea scenică a ideilor prin intermediul metaforei, reconsiderarea raporturilor între personaje sînt atitudini necesare pentru aprofundarea unui text. Dorinţa de a nu rosti replicile *tale quale*, ci a desluşi îndărătul lor intenţii mai îndepărtate de semnificaţiile lor imediate, mai cuprinzătoare, de a explica dinăuntru scriitura mai abstractă este anticipată de dramaturgul teoretician care, după douăzeci de ani de la elaborarea *Modalităţii estetice a teatrului*, reafirma în 1957: «un text nu e niciodată complet, căci el nu dă decît şirul gîndit şi vorbit. Cel mai genial text, cel shakespearian, este lipsit de carnaţia gestului, de expresia ochilor, de prezenţa trupului, a mişcării fizice, de tot ceea ce e dat viu în această clipă şi în acest loc»[6]. Fără să ajungă la definirea unor «forme ale fondului», termen folosit azi de savanţii structuralişti (ca danezul Hjelmslev de pildă), Camil Petrescu le intuieşte şi le explică prin responsabilitatea regizorului în alegerea celor mai potrivite gesturi şi imagini scenice în spiritul textului, la care adaugă conştiinţa funcţionalităţii lor sincrone. Este poate cea mai explicită încercare de a defini sensul modernităţii actului teatral.

Dacă în prima perioadă a activităţii sale Camil Petrescu întrevedea depăşirea impasului

[5] Camil Petrescu. *Addenda la falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, Bucureşti, 1971, p. 177.

[6] Camil Petrescu, *Funcţia primordială a regizorului în teatru (ca şi în film)*, în *Teatrul*, 1957, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în care se găsea teatrul, preconizînd regia axiologică ce ignora voit condiția liminar-materială a actului scenic, solicitîndu-se regizorului o înțelegere în acceptori noologici ai fenomenului artistic, în ultimii zece ani de viață și de activitate teoretică Camil Petrescu propune soluții mai concrete teatrului, în sensul revitalizării și activizării imediate a acestuia. Putem desprinde din numeroasele articole teoretice, și chiar în notațiile risipite cu nervozitate în antologia recent publicată, o preocupare de o deosebită însemnătate pentru evoluția artei teatrale românești contemporane, ce îi definește și completează poetica scenică; combaterea naturalismului în regie și interpretarea actoricească.

Diatriba lui Camil Petrescu nu este altceva decît intenția de a demonstra încă o dată că, pentru a putea fi sensibilizată ideea, autorul unei montări nu trebuie să aleagă calea facilă a declarativului, a discursivului, enunțarea verbală a conceptului și nici «lamentabile și haotice șandramale de hîrtie încleiată». Teoreticianul operează o tranșantă opoziție între evocarea verbală a noțiunilor și obiectelor, definită de el ca «imitație» facilă și figurare a ideilor, devenirea acestora în imagini, spațializarea lor, care ar fi «oglindirea obiectivată» a adevărului de viață.

Dar imaginea nouă, materială, capabilă să transmită semnificații, are o particularitate specifică. Ea este în continuă mișcare, pentru că încorporează prezențele vii ale actorilor. «Nu trece rampa decît structura complicată și substanțială la scara ei — scrie Camil Petrescu — adică, nu „trece rampa" nici chiar emoția dacă nu e trecută prin conștiință, dacă nu e lucidă, dacă nu e gîndită *reprezentarea ei*, dacă nu e dramatică deci». Sau, mai limpede parcă «preconizează repetiții vertiginoase pentru surprinderea intențiilor, pentru surprinderea structurilor, pentru familiarizarea interpreților ⟨deoarece⟩ numai luciditatea conștiinței, inteligența se confundă cu gîndirea însăși și este facultatea de a descifra raporturi noi, adică existențe noi» [7]. Însușindu-și o nouă coordonare programatică existentă în teoria sa anterioară, reluată și amplificată în repetate rînduri, Camil Petrescu nu avea în vedere actorul de școală naturalistă, care îl nemulțumea și pe el ca și pe oamenii de teatru ai primei jumătăți a secolului nostru. Creația actoricească presupune în concepția lui o înțelegere abstractizată a partiturii interpretative. «Se va juca totdeauna direct — cerea Camil Petrescu actorilor Teatrului Național —, concret, interpretarea să fie concretă» întrucît «un teatru nou, concret tocmai fiindcă e concret, implică tot *restul existenței*, deci e revelația (dacă el e) a unei alte lumi» [8]. Procesul de metamorfoză a textului exclude, desigur, naturaleța interpretării, despre care altă dată Camil Petrescu afirma că «omoară» și «stinge excepționalul». Dramaturgul accepta și chiar sugera regiei și actorului să intervină activ, inventiv, pentru a depăși stadiul inferior al redării naturale. Teoreticianul reia astfel atacul violent împotriva caracterului dat de actor în scenă înaintea oricărei experiențe, ca monadă neschimbătoare. Astfel, metoda stanislavskiană, preluată în unele spectacole eronat sau limitat, ce investea eroul cu calități date aprioric, nu-l mai satisface. Pentru evitarea fixității afective și obținerea spontaneității Camil Petrescu propune actorului să caute mecanismul conștiinței, precizînd: «spontaneitatea este în teatru indicele liminar al trăirii autentice» iar «imprevizibilul conține modul esențial a concretului» [9]. De aceea Camil Petrescu îndreaptă pe interpreți și regizori să descopere posibilitățile de a semnifica, de a simboliza gînduri. Iată că direcțiile principale ale esteticii lui Camil Petrescu ajung la o convergență: reînnoidu-și limbajul, reîmbogățindu-l cu forme de comunicare dincolo de posibilitatea elementară a dialogului tradițional, pe de altă parte adresîndu-se omului, nu numai intelectului, prin intensitatea reacțiilor afective, îmbinînd deci procesul ontologic general cu unul de tip nomologic, teatrul poate aspira să depășească definitiv barierele care i-au stat în calea dezvoltării.

Aceasta ar fi (schițată în linii foarte generale și voit simplificatoare pentru a fi mai evidentă) contribuția teoretică a lui Camil Petrescu adusă procesului devenirii a artei scenice românești contemporane. Volumul de documente îngrijit de Alexandru Bojin și Florica Ichim constituie în sprijinul demonstrației o contribuție clarificatoare de o deosebită însemnătate. Am comite totuși o gravă eroare dacă am absolutiza unele opinii conținute în poetica autorului ignorînd altele, în aceeași măsură de pertinente. Pentru că de-a lungul întregii sale activități, Camil Petrescu nu a făcut altceva decît să încerce să sublinieze caracterul dialectic al raportului regie-text dramatic. Avînd permanent în vedere antinomia dublei condiționări a teatrului (text + o nouă realitate reconstruită în imagini) teoreticianul a susținut vehement adeseori primatul textului, conștient fiind că în momentul în care cuvîntul se va demonetiza sau va dispărea de pe scenă, teatrul însuși va risca să nu mai existe.

MEDEEA IONESCU

[7] Camil Petrescu, *Documente literare*, București, 1979, p. 278, 328.

[8] *Ibidem*, p. 280.

[9] Camil Petrescu, *Cascada prejudecăților ... în teatru*, în *Lumea*, an L, 1945, nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VALENTIN SILVESTRU,

Elemente de caragialeologie, București, Edit. Eminescu, 1979, 256 p.

Oricît de «lung» ar fi cuvîntul pentru unii și, deci, cam greu de pronunțat — după cum observa cu umor chiar autorul — «caragialeologia» se impune prin această carte nu numai ca un termen la fel de legitim ca shakespearologia sau eminescologia, dar ca unul perfect justificat, astăzi cu atît mai justificat, după un secol de reprezentare scenică a pieselor marelui nostru dramaturg. Caragialeologia numește, astăzi, aspirația supremă spre o viziune integratoare, cu atît mai profundă, a unei exegeze seculare, în care s-au manifestat, dialectic, deosebite atitudini (estetice, ideologice) în scrisul critic sau în modalitățile și opțiunile teatrale. Pentru Valentin Silvestru, caragialeologia are justificări și premise de diferite surse care o fac posibilă și necesară, primul capitol — cu larga sa cuprindere de argumente, cu incursiunea sa istorică într-un «proces» polemic neîntrerupt, definit prin poziții pro și contra mai mult sau mai puțin explicite — arătîndu-și odată cu plenitudinea culturală, subtila funcționalitate. O contribuție decisivă la fondarea caragialeologiei ca domeniu de investigație științifică îi revine exegezei teatrale, perspectivelor teoretice și hermeneutice deschise de «valorificarea scenică novatoare, continuă și maximală», referință permanentă în paginile cărții, aducînd mereu în lumină puternica afirmare a actualității operei lui Caragiale, actualitate cu cauze distinct înțelese, dar care nu mai poate fi pusă la îndoială.

Comentarea unor «motive» și aspecte ale operei într-un foarte dens și frumos compus capitol: *scrisoarea* («Pierderea ori rătăcirea ei capătă proporții de catastrofă, intrucît intimitățile, odată deconspirate, declanșează seisme de natură a zdruncina moral familii, organizații, lumi», p. 35), *presa* («Ziarul ⟨ ... ⟩ capătă consistență de erou», p. 43), *semidoctismul* («Veritabil cult nu e mai nici un erou caragialean», p. 97), în sfîrșit, analiza de mare finețe și precis orientată a *personajului care nu apare* — se înscriu cu noi argumente aceluiași scop constructiv, utilizînd deseori sugestiile scenice («motivele» menționate au generat interesante soluții regizorale, hiperbole scenografice) și, mai cu seamă, intenționînd să le fie utile montărilor viitoare. Caragialeologia reține cu discernămînt modificările adînci de interpretare apărute în montările ultimelor decenii, iar Valentin Silvestru le susține, cu textul pieselor în față, legitimitatea. O înțelegere care este determinată, desigur, de studiul actual al textelor, dar care se întîlnește cu «însăși perspectiva lui Caragiale asupra evoluției personajelor sale» (p. 30). Lumea acestor piese «e o lume în fond rapace și feroce» (p. 26), iar Lucian Pintilie, montînd *D-ale carnavalului*, a fost «primul regizor care a dezvăluit violența vitală a eroilor» (p. 199). Este o lume unde se manevrează cu «o viclenie dură, care drapează în „principii" cele mai neruşinate interese» (p. 25), așa cum o află în *O scrisoare pierdută*, regizată de Anca Ovanez la Teatrul Național din Iași. Valentin Silvestru descoperă viclenia, îi caută fațetele, expresiile, sinonimele revelatoare, denunță rapacitatea, interesele ascunse după replici altă dată altfel semnificative.

Contribuția spectacologică este înfățișată în toată importanța sa, ținîndu-se seamă că ea pune în evidență modul în care «se manifestă, din ce în ce mai viu, cerința unor răspunsuri noi privind teatralitatea caragialeană, natura personajelor și a relațiilor lor, metodologia comică scenică» (p. 16). Pagini numeroase, consistente, sînt dedicate exegezelor teatrale implicate în montările lui Sică Alexandrescu, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei sau în cele ale mai tinerilor Anca Ovanez, Mircea Marin, Alexa Visarion.

Mutațiile de concepție și viziune sesizate în montarea în timp a pieselor lui Caragiale sînt «determinate atît de noii interpreți și regizori, cît și de alte concepții de artă scenică» (p. 142), punct de vedere statornic din care sînt apreciate atît meritele lui Sică Alexandrescu (diferențiate de la *O scrisoare pierdută* la *D-ale carnavalului)*, cît și exegezele regizorale de maximă însemnătate ale lui L. Pintilie, L. Ciulei și Alexa Visarion, cu «notele constitutive» ale originalității fiecăreia. Valentin Silvestru urmărește mutațiile intervenite în viziunea scenică, dinamica ei necesară, determinată (însăși validitatea criticii teatrale este atestată de capacitatea sa de a înțelege aceste mișcări inevitabile). *O scrisoare pierdută* văzută de Sică Alexandrescu «insemna nu numai continuarea unor modalități păstrate, ci, dimpotrivă, și un moment de discontinuitate, novator, căci ambitusul hermeneutic al noii montări era considerabil» (p. 146), spectacolul rezultat nefiind, dintr-o pricină sau alta, «niciodată fixat într-un chenar definitiv». Alături, cel semnat de Ciulei reflectă «stima evlavioasă față de reprezentația clasică și efortul novator dictat de exegeza literară și scenică a regizorului, de condițiile istorice moderne, de gustul și sensibilitatea publicului românesc din al treilea pătrar al veacului douăzeci» (p. 159). Analiza (adesea amănunțită) a interpretărilor actoricești — demonstrînd noutatea de concepție a spectacolului — se face mereu «pe text», ca o surprinzătoare și convingătoare regîndire a textului, cu consecințe în toate particularitățile expresive ale jocului. Un procedeu de redactare adecvat și eficient pentru că prin el simți realmente noua *lectură scenică*. Referințele la spectacolele trecutului (așa cum apar din cronici dramatice) se fac nu ca la niște

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modele venerate și venerabile, ci ca la niște etape artistice circumscrise istoric, meritind o deplină înțelegere și prețuire, dar ireversibile.

Atentă la ce « nu s-a observat pînă acum », la ce « a rămas a se mai studia », la acel « amănunt care scapă » încă, caragialeologia lui Valentin Silvestru este străbătută de tensiunea vastelor cuprinderi. Însăși punerea în pagină o demonstrează, cu acele perpetue irigări între textul caragialean și interpretarea sa scenică și între aceasta și evaluarea sa critică. O punere în pagină unde epocile trecute și contemporaneitatea, cu ideile și viziunile lor teatrale de la noi și din alte țări, se continuă și se confruntă firesc în fraze osmotice, dovada unei bogate documentări. Pledînd pentru o viziune organică, integratoare — ale cărei indicii sînt căutate într-o montare sau alta și devin argumente ale aprecierii critice —, caragialeologia se conturează ca fiind o cosmologie.

ION CAZABAN

MARIA VODĂ-CĂPUȘAN,

Dramatis personae, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, 284 p.

Bibliografia unei cercetări nu constituie totdeauna și un criteriu valoric. Totuși, în unele cazuri, ea poate oglindi statutul dobîndit de respectiva lucrare, în continuarea operelor ce au contribuit la edificarea ei. Deoarece socotim că *Dramatis personae*, eseul Mariei Vodă-Căpușan, face cinste autorilor citați în cuprinsul lui, găsim util să spicuim numele cîtorva dintre aceștia : Jean-Paul Sartre, Umberto Eco, Tudor Vianu, Tzvetan Todorov, Jean Rousset, Michel Foucault și alții. Analistul român prezintă publicului interesat de teoria teatrului un op cu program și de valoare internațională.

Principala temă abordată în *Dramatis personae* este reprezentată de *theatrum mundi*, în multiplele sale aspecte scenice : teatrul în teatru, structurile speculare, psiho- și sociodrama, lumea pe dos, lumea nebună, lumea patafizică, lumea ca nimic, jocul în teatru, lumea imposibilă, antiteatrul și alte subvariante. Tema este introdusă de două elemente componente : 1. mutația interschimbabilă dintre persoană și personaj și 2. (în alt loc al dezvoltării) masca. Or, dificultatea unei rezolvări organice a unei astfel de teme rezidă în aceea că, avînd un caracter mitic, ea rămîne deschisă veșnic, rezolvabilă la suprafață chiar și printr-o simplă definiție, dar, de fapt, reproducîndu-se într-o variantă subiectivă cu fiecare nou scriitor care vibrează la mesajul ei, devenind ca atare o temă ce nu poate fi consumată niciodată din punct de vedere teoretic ; amintind că apare în literatura sanscrită și urmărind-o pînă în stricta noastră contemporaneitate, Maria Vodă-Căpușan sugerează această impresionantă perenitate, fără s-o menționeze, totuși, anume. Dacă ar fi insistat asupra acestui aspect al subiectului ales, dimensiunea antropologică a volumului s-ar fi confirmat și ar fi rodit întrebări grave și stimulatoare ca : de ce o atare imagine a lumii prinde rădăcini în simțirea fiecărei generații ? sau : structura lumii ori structura rațiunii îngăduie formularea unei asemenea *Weltanschauung?* (desigur, ca promotor al antropologiei stilistice, vom opta pentru a doua soluție, pentru structura rațiunii, ceea ce nu înseamnă că rațiunea nu este alcătuită după tiparul lumii, și iată cum se închide un cerc vicios . . .).

Nu am adus vorba incidental de dimensiunea antropologică a eseului. Am fost îndemnați către aceasta de unele aspirații foarte clare cuprinse în începutul cărții, cum ar fi următoarea observație, atît de convingătoare, privind psihologia actului interpretării teatrale : « personajul dramatic nu e o persoană, tocmai pentru că e rezultatul simbiozei între o viață imaginară — preexistentă spectacolului prin text — și actorul care o reprezintă, renunțînd tocmai la unele din atributele sale ca individ real. Existența lui se consumă și se reia mereu în limitele celor cîteva ore de cuvinte și gesturi dincolo de care el e doar închipuire » (p. 10). Nu numai adevărată formularea, dar ea cuprinde și un fior liric care va însoți lectura pe tot parcursul ei. Simbioza numită o va preocupa pe autoare pînă la ultima filă. Tot în debutul cărții se pune întrebarea : ce a fost mai întîi : actul sau cuvîntul ?

Dar, nu are rost să continuăm a insista asupra dimensiunii antropologice căreia Maria Vodă-Căpușan nu a hotărît să-i dea o dezvoltare mai amplă, deoarece materia dramaturgică și teatrală, în general, expusă de autoare lecturii, este arhigeneroasă și incitantă prin sine însăși, mijlocind puterea asociativă a scriitoarei, remarcată, înaintea noastră, de Mihai Dimiu (în *Teatrul*, 1980, nr. 12).

Așadar, plecînd de la premise antropologice, Maria Vodă-Căpușan se preocupă de comparatism istoric de cea mai bună calitate. Iată o pildă a extinderii prilejuite de acesta. Pentru lărgirea noțiunii „teatru în teatru", cercetătoarea trimite la formula romanescă „povestire în povestire", la cea a obiectului simbolizînd întregul (portretul lui Dorian Gray, din romanul cu același nume, de Oscar Wilde ; pictura din *Pictorul dezonoarei sale* de Calderon de la Barca ; jocul mecanic din *Ping-Pong* de Arthur Adamov, oglinda în care se reflectă subiectul tabloului, în uleiuri de Memling sau

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Quentin Metsys), la „filmul în film" (Fellini, *8 1/2*; Truffaut, *Noaptea americană)*, la „pictură în pictură", la „teatru în roman" *(Castelul din Désertes* de George Sand sau *Domnişoara din Maupin* de Théophile Gautier).

Dar mai interesant decît orice ni se par filiaţiile inedite şi sugestiile îndrăzneţe ale autoarei; ea întrezăreşte, de exemplu, o posibilă derivare a *happening*-lui din tipul *flash-ahead* brechtian *(Domnul Puntila şi sluga sa Matti)*; ea descoperă o posibilă raportare a lui Goethe, Pirandello şi Peter Weiss la Calderon de la Barca; ea face apropieri ciudate (care ar fi meritat o mai lungă dezvoltare): « un Nerval, un Jarry sau un Matei Caragiale » (p. 175; s-a împămîntenit redactarea: Mateiu), ori: Caragiale, Kafka (p. 181); ea conduce puneri în paralel bine argumentate *(Hamlet, Pescăruşul.* « Trigorin-Treplev. Rivali la dragostea aceleiaşi femei, amantă sau mamă, ei sînt meniţi să fie, nu ca în Hamletul shakespearian, prinţi ai unui regat real, ci rîvnesc să stăpînească teritoriul imaginar al discursului, prin care să-şi asigure dominaţia iluzorie asupra lumii », p. 256). Cu alte cuvinte, cultura transmisă de Maria Vodă-Căpuşan este generatoare de noi interpretări şi controverse, adevărul acestei culturi dobîndeşte noi valenţe, sentimentul viului din această cultură este acut resimţit pe parcursul lecturii. Maria Vodă-Căpuşan, o excelentă eseistă, oferă, în *Dramatis personae*, o carte de ştiinţă şi idei pasionantă.

MIHAI RĂDULESCU

MIRA IOSIF,

Teatrul nostru cel de toate serile, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1979, 313 pagini

A scrie « cronica » unui deceniu teatral din viaţa bogată şi efervescentă a teatrului românesc înseamnă mai mult decît devoţiune din partea cronicarului, mai mult decît rigoare din partea istoricului teatral: « o bucată de istorie », densă şi integratoare, avînd capacitatea transcenderii pe o treaptă superioară de generalizare.

« *Hic et nunc* », fenomenul teatral îşi trăieşte misterul perisabilităţii sub ochiul ager şi urechea veşnic deschisă a criticului. Titlul cărţii: *Teatrul nostru cel de toate serile* sugerează nevoia interioară imperioasă de teatru, ca hrană spirituală de bază.

Articulată în patru capitole, cartea cîştigă o viziune cuprinzătoare asupra dramaturgiei originale actuale, a dramaturgiei shakespeariene, a clasicilor, contemporanii noştri, şi a vocilor din secolul XX. Cuprinzător devine şi tabloul spectacologiei româneşti — spectacole din capitală şi din ţară, într-o imagine caleidoscopică şi limpede totodată, marcînd direcţii şi tendinţe definitorii pentru deceniul teatral 1967—1977.

Din cronicile Mirei Iosif se pot desprinde « portretele » unor dramaturgi români reprezentativi, ca Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Paul Everac, Teodor Mazilu, portrete schiţate cu acuitatea observaţiei. Titlul de pe frontispiciul fiecărei cronici vine să precizeze din punct de vedere al conţinutului ideatic şi al stilului, universul specific fiecăruia: sinceritate şi convenţie, un catalog de vicii, incursiune în sociologie, în incinta tribunalului dramatic.

Secţiunea consacrată lui Shakespeare (în cadrul căreia figurează singurul spectacol din afara teatrului românesc, *Visul unei nopţi de vară* descifrat de Peter Brook), desigur ca un etalon, adună într-o albie densă tragedii şi comedii, privite cu incîntare, dar şi cu ochiul critic, mereu la pîndă.

Clasicii, contemporanii noştri, se desenează ca o secţiune importantă a cărţii, descoperind îndeosebi viziunea cu adevărat înnoitoare, unde, dincolo de imperfecţiuni, se simte « un strigăt necristalizat al artistului autentic », investirea « cu noi valori de teatralitate », sau cercetarea amplă, sistematizată în mici secţiuni analitice la spectacolul *Azilul de noapte* în regia lui Liviu Ciulei, definit, pe bună dreptate, « spectacol de referinţă ».

Vocile secolului XX aparţin unor creatori de prim ordin — Eugene O'Neill, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Federico Garcia Lorca, Slawomir Mrozek, Arthur Miller şi altor dramaturgi de seamă. Cu aceeaşi capacitate de a preciza şi a nuanţa în acelaşi timp, Mira Iosif năzuieşte să lumineze « geografia opţiunilor », zonele vaste ale « continentului Brecht », structurile şi mesajul piesei-document.

Desigur că, dincolo de paginile cronicilor teatrale adunate în această culegere, o sinteză teoretică a fenomenului teatral ilustrat prin spectacole ale deceniului 1967—1977, în direcţia închegării unor concepte teatrale privind drama, interpretarea actoricească, regia, scenografia, muzica de scenă, precum şi a dimensiunii sociologice a spectacolului românesc actual ar fi fost utilă. Aceasta ar fi asigurat o fundamentare teoretică solidă şi un binevenit raport complementar la operaţia analitică.

IOANA MĂRGINEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scoala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 56/544/576 I, Antologhion. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Edit. muzicală, 1980, 446 p. («Izvoare ale muzicii românești», vol. III, «Documenta»)

Apariția colecției de studii și documente muzicale vechi, intitulată sugestiv *Izvoare ale muzicii românești* se înscrie în amplul program inițiat de Comitetul Central al Partidului, de valorificare a patrimoniului cultural național, de reconsiderare a datelor și documentelor istorice privitoare la trecutul cultural și spiritual al poporului român.

Inițiatorii acestei colecții — Biroul secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor — au considerat de cea mai mare importanță științifică publicarea colecției în serii de volume paralele: una de studii muzicologice, o alta de documente muzicale propriu-zise, iar cea de-a treia reprezentînd transcrierile în notația muzicală europeană a manuscriselor reproduse în ediția de facsimile.

Totuși, trebuie adăugat că înaltul nivel științific al studiilor publicate pînă acum în cele două prime volume ale colecției nu ar fi fost posibil dacă nu ar fi existat o preocupare continuă și de mai lungă durată, pentru descifrarea și interpetarea justă a acestor documente. Cercetători români și străini au fost atrași de ineditul manuscriselor, de valoarea lor istorică, lingvistică și muzicală, studiile lor punînd în lumină unicitatea fenomenului cultural-muzical reprezentat de Școala de la Putna.

Prezentul volum, al treilea în ordinea apariției tipografice, este primul din seria «Documenta». El constă din publicarea în facsimile a singurului manuscris muzical care se mai păstrează astăzi în incinta mănăstirii — restul de opt manuscrise identificate fiind răspîndite: patru în țară și patru în străinătate. Îngrijitorii ediției, etnomuzicologi consacrați, au considerat oportun ca acest volum, care deschide seria volumelor de studii și documente muzicale privitoare la Școala de la Putna, să fie însoțit de o *Prefață* mai amplă, în ediție bilingvă româno-engleză, care să facă o succintă dar necesară punere la punct a anumitor probleme de ordin istoric și implicit, muzical. Astfel, se reamintește faptul că străromânii au adoptat creștinismul încă din secolul al IV-lea, iar că din anul 535, prin afilierea la «Justiniana Prima», pecetea bizantină a devenit treptat hotărîtoare sub toate aspectele vieții religioase. Asupra acestui aspect se arată că «pînă în secolul X străromânii au folosit în biserici limbile greacă și latină. În ceea ce privește cîntarea, putem considera că aceasta s-a integrat în primul rînd în marea cultură muzicală bizantină, ale cărei începuturi la români ar putea fi stabilite în secolele VI — VII ⟨ . . . ⟩ durînd pînă astăzi» (p. 13).

În ceea ce privește evoluția ulterioară a creștinismului de rit ortodox la români, de asemenea, se impun niște precizări. Astfel, în contextul adoptării, în secolul al X-lea, în biserică și în cancelarii a limbii slave și a preluării, în secolele XV — XVII, a modelelor literare bizantine prin filieră slavă sud-dunăreană — sîrbă și bulgară —, într-un cuvînt, în contextul unei epoci de «slavonism cultural», trebuie făcută totuși distincția că muzica religioasă a rămas legată de originalele bizantine. Muzica de cult a păstrat — într-o proporție covîrșitoare — textele grecești ale cîntărilor. În această privință relațiile directe ale țărilor române cu Bizanțul; mănăstirile românești existente la Athos; mărturiile călătorilor străini păstrate în documentele vremii dar mai ales manuscrisele muzicale scrise la Putna sînt dovezi hotărîtoare pentru stabilirea adevărului istoric. În țara noastră se păstrează în bibliotecile publice peste 200 de manuscrise muzicale de acest tip, dar «nu există manuscrise slave individualizate ca atare, ci numai cîntări diseminate în cîteva manuscrise» (p. 16). Mai mult, absența manuscriselor psaltice traduse în limbile slave nu este un fenomen înregistrat numai la noi, ci în aproape egală măsură la popoarele vecine, în momentul de față numărul total al manuscriselor vechi slave fiind de 30. Explicația acestui fenomen stă în faptul că textul original grecesc este cel care a generat muzica, relația text-formule melodico-ritmice fiind de natură intimă ce depășește — chiar dacă le implică — atît nivelul semantic cît și cel lingvistic.

Date fiind unele exagerări sau neînțelegeri de termeni, ivite în publicații românești și străine, mai vechi și mai noi, autorii *Prefeței* încearcă o reconstituire istorică, amintind că popoarele slave au adoptat — începînd cu secolul al IX-lea — ritul și Liturghia *bizantine*, încît nu se poate vorbi de «rit slavon» sau «Liturghie slavonă» numai pentru că Liturghia a fost tradusă în limba popoarelor respective și pentru că au apărut termeni slavi în ritual, corespondenți celor grecești. Prin extensie, cîntarea a rămas tot bizantină, nu «slavonă», păstrînd nu numai notația specifică — neumele bizantine —, ci și linia melodică modală specifică și, după cum se vede, în mare măsură și textele grecești. Cu atît mai puțin se poate vorbi de o Liturghie și de o cîntare slavonă în cultura românească.

Totuși, deoarece în publicații străine s-a exprimat opinia că «întreaga literatură slavă care a înflorit din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVII-lea în țările române, atît serviciul bisericesc, cît și cărțile de cîntări au fost o continuare directă a tradițiilor culturale bulgărești de pe vremea patriarhului Eftimie» (Petrov/Kodov *Old Bulgarian Musical Documents*, Sofia, 1973, p. 170), autorii demonstrează

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu argumente ştiinţifice că manuscrisele muzicale din ţara noastră, datînd din secolele XI — XII şi pînă în anul 1713 (anul apariţiei primei traduceri româneşti) au fost toate greceşti, aduse sau alcătuite la noi. Trăsăturile lor muzicale şi extramuzicale atestă continuitatea celei mai bune tradiţii bizantine, tradiţie întreţinută datorită relaţiilor directe şi permanente ale ţărilor române cu Bizanţul şi cu Athosul. Cît despre manuscrisele putnene, despre care în publicaţia mai sus amintită se scrie că sînt «cărţi bisericeşti *slave* (sub. n.) care au fost compilate, copiate şi distribuite în România mai ales în mănăstirile din Moldova ⟨şi⟩ trebuie considerate tot documente muzicale bulgăreşti» (loc. cit.), procentul textelor greceşti, raportat la numărul de pagini este de peste 90%, restul paginilor avînd texte slave şi bilingve, slavo-greceşti.

De asemenea, este un fapt demonstrat în studii lingvistice că autorii sau/şi copiştii acestor manuscrise au fost români. Şi ar mai fi o serie de alte argumente, pe care însă îngrijitorii întregii acestei serii le-au prevăzut pentru o dezbatere mai amplă în cadrul viitoarei apariţii editoriale, a volumului alcătuit de Evstatie, protopsaltul de la Putna, în 1511, manuscris care oferă terenul optim pentru o demonstraţie de ordin lingvistic. Ceea ce se doreşte cu precădere a se sublinia în volumul de faţă este bilingvismul greco-slav — cu predominanţa limbii greceşti — care a existat în muzica de cult ortodoxă în epoca medievală pînă către sfîrşitul secolului al XVII-lea, cînd românii au început să înlocuiască şi în cîntare slavona cu româna. Muzica în esenţa ei a continuat însă să rămînă bizantină.

Prefaţa este urmată de un studiu care prezintă acest manuscris «Antologhion», din punct de vedere paleografic şi paleomuzical, cu comentarii pertinente. Ar fi fost de dorit ca şi acestui studiu să-i corespundă o retroversiune în limba engleză, el fiind de mare interes deopotrivă pentru specialiştii români şi străini. Studiul referitor la prezentul manuscris face o scurtă prezentare — cu scopul încadrării volumului în contextul mai larg al Şcolii — a contribuţiilor anterioare, aduse de cercetătorii străini şi români, la interpretarea ştiinţifică a datelor manuscriselor putnene. Astfel, referitor la vechimea şi originea acestui manuscris, datorăm Dnei Anne Pennington stabilirea faptului că el este compus din două manuscrise distincte din punct de vedere al grafiei, conţinutului şi vechimii, doar unul dintre ele, cel mai nou (P I), prezentînd trăsăturile definitorii şcolii. Prin faptul că cuprinde cîntări compuse de Evstatie Ms. P I se plasează automat după anul 1511, data terminării manuscrisului autograf al lui Evstatie.

Hîrtia folosită la alcătuirea sa provine din Germania, filigranul corespunzînd — după catalogul Briquet — perioadei 1500—1515. În ce priveşte Ms. P II, filigranele hîrtiei sale nu au putut fi încă identificate, ele prezentînd totuşi asemănări cu cele din secolul al XIV-lea, din catalogul Mošin şi Troljić.

Numerotarea iniţială a foilor — făcută pe fascicule de opt foi — a demonstrat că din P I lipsesc cîteva file*, iar din P II, din totalul iniţial de 208 file au rămas în prezent doar 84.

În privinţa textelor cîntărilor se arată că în P I procentul pe număr de pagini reprezintă 71,43% texte greceşti, iar restul în limba slavă de redacţie medio-bulgară. Însemnările tipiconale sînt în limba slavă. În P II toate textele şi toate însemnările tipiconale sînt în limba greacă.

Notaţia muzicală folosită în cele 2 manuscrise este cea neobizantină (sau kukuzeliană). Semnele diastematice sînt asemănătoare cu cele de la sfîrşitul fazei de notaţie paleobizantină. Semnele heironomice diferă numeric de la o cîntare la alta în funcţie de vechimea cîntării şi a manuscrisului care a servit ca model copistului. Se observă, în acest sens, creşterea numerică a acestor semne de la un manuscris la altul (din grupul de manuscrise al Şcolii putnene) pe măsură ce, probabil, mănăstirea a venit în contact tot mai strîns cu marile centre culturale bizantine, Constantinopolul şi Athosul, de unde şi-a procurat manuscrise mai noi. Acest fapt se observă şi din conţinutul manuscriselor care, pe lîngă cîntări vechi, cuprind şi cîntări contemporane sau aproape contemporane copiştilor. Ceea ce reprezintă însă, o trăsătură specifică manuscriselor acestei şcoli — constituind, din păcate, principalul impediment în transcrierea muzicală — este sistemul de scriere criptic, al cîntărilor. Autorii prezentului studiu au ajuns la această concluzie după ce au observat că unele semne grafice sau chiar formule melodice nu se supun regulilor de interpretare stabilite, derutînd chiar.

Dar sperăm că mai ales aceste particularităţi muzicale vor fi, pe larg şi în totalitatea lor, expuse în volumul corespunzător din seria «Transcripta».

În privinţa conţinutului tematic al celor 2 manuscrise, ele au fost de la început nişte antologii, P I cuprinzînd cîntările de la vecernie, utrenie şi cele trei liturghii — urmate de cîteva stihiri —, P II fiind bine reprezentată în special în stihiri ale sărbătorilor anului eclesiastic. Legate la un loc, ele constituie astfel un foarte amplu «Antologhion».

O particularitate a MS P II — dar în măsura în care ea se repetă prin copiere în manuscrisele putnene, a grupului — o constituie, după părerea autorilor acestui studiu, anagramele. Aceste anagrame, dintre care cea

* De remarcat că, deşi în P I lipsesc primele 16 file iniţiale, ele au fost înlocuite cu altele, scrise de acelaşi copist, dar extrase din alt manuscris, fapt constatat la folio 17 pe care se află continuarea unei cîntări ce nu are început pe filele anterioare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mare parte sînt compuse de Ioan Kukuzel, demonstrează o diversitate de procedee de construcţie poetico-muzicală diferite de cele intîlnite în mod obişnuit la această categorie.

Cît despre autorii cîntărilor, numărul lor total (din cele 2 manuscrise) este de 29, dintre care 4 au fost identificate de cei trei cercetători coautori. Dintre aceşti compozitori cîţiva sînt români, iar cîntările lor se ridică la numărul de 33, toate aflate în P I. Stabilirea originii etnice a compozitorilor este o problemă pe cît de dificilă pe atît de interesantă şi credem că a stat în intenţia îngrijitorilor întregii acestei ediţii de manuscrise putnene să o dezvolte în studiul la volumul alcătuit de Evstatie în 1511, care oferă cel mai bun teren de demonstraţie lingvistică.

Autorii prezentului studiu pledează pentru ideea că P II este un manuscris alcătuit tot în Moldova, la mănăstirea Neamţ, la începutul secolului al XV-lea. S-ar părea deci că P II reprezintă cel mai vechi manuscris psaltic (cunoscut pînă în prezent) scris în ţara noastră. Manuscrisul Antologhion 56/544/576 I (după inscripţia şi data 1556 de pe ultima copertă, pe lemn, probabil că cele două manuscrise au fost legate împreună încă pe vremea folosirii lor la strană) « este deci dovada concretă a bilingvismului greco-slav ce a fiinţat în muzica de cult ortodoxă română în epoca medievală, pînă către sfîrşitul secolului al XVII-lea, cînd românii au început să părăsească slavona, introducînd limba română şi în cîntare ».

Prezentul volum mai conţine şi un foarte folositor corp de « anexe ». Ele sînt de mare interes pentru specialişti prin bogăţia datelor pe care le cuprind ; astfel în *Indexul analitic al cîntărilor*, în afară de datele obişnuite ale cîntărilor, există şi o rubrică pentru « însemnări marginale » aflate în manuscris. De asemenea, o altă rubrică conţine încadrarea din punct de vedere tipiconal a cîntărilor. Rubrica « Circulaţia » cîntărilor nu include însă ultimele două manuscrise identificate ca aparţinînd Şcolii de la Putna (Leipzig Sl. 12 şi Leimonos 258), cartea aflîndu-se la acea dată sub tipar. Anexele mai cuprind : *Indexul alfabetic al cîntărilor*, *Lista anagramelor* (care conţine şi incipitul real al textelor cîntărilor), *Indexul cîntărilor pe autori*, *Numerotarea fasciculelor*, *Filigranele* celor două manuscrise, *Semnele muzicale* folosite la scrierea lor şi un *Index de nume*.

Considerăm această apariţie editorială un important gest de punere în valoare a unui fenomen artistic autohton — Şcoala de la Putna — unic prin amploarea sa în istoria muzicii noastre vechi.

ADRIANA ŞIRLI

TIBERIU ALEXANDRU,

Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 288 p.

Cel de-al doilea volum al culegerii de studii de *Folcloristică, organologie, muzicologie*, semnată de Tiberiu Alexandru, reprezintă o completare binevenită la acea sinteză-bilanţ, începută cu editarea primului volum de studii ale etnomuzicologului şi muzicologului român ; paginile prezentate acum cititorilor ne înfăţişează lucrări concepute şi aşternute pe hîrtie în răstimpul 1950—1973. Faţă de primul volum, unde studiile aparţineau anilor 1937—1976, cel de-al doilea înmănunchează deci texte dintr-o epocă mai restrînsă, cu mai puţine deosebiri între « tonul » şi « voltajul » diverselor materiale.

Prima secţiune, cea rezervată « Folcloristicii » (p. 9 — 116), cuprinde numai două studii (faţă de nouă în vol. I) : *Sensuri şi valori ale etnomuzicologiei româneşti* şi *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc*. Primul este o « trecere în revistă » a principalelor etape din dezvoltarea folcloristicii şi etnomuzicologiei româneşti, cu relevarea mai ales a meritelor, fie ale unor înaintaşi ca P. Pirvescu şi C. M. Cordoneanu, fie ale unui mare muzician ca Béla Bartók, sau ale unor corifei ca D. G. Kiriac, T. Brediceanu, G. Breazul şi, în special, Constantin Brăiloiu (al cărui elev a fost cîndva şi autorul), memoriei căruia dealtfel îi este dedicat volumul de faţă ; scriind despre Constantin Brăiloiu, autorul aduce date noi şi reamintiri asupra într-adevăr excepţionalei activităţi desfăşurate de marele etnomuzicolog român, atît în domeniul cercetării teoretice, cît şi în acela al cercetării aplicate. De asemenea, studiul mai cuprinde şi o prezentare a activităţii şi realizărilor Institutului de etnografie şi folclor (astăzi Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice), creaţie a epocii noi, socialiste, cu multe şi multiple înfăptuiri. Accentul principal cade însă, în acest capitol, pe cel de-al doilea studiu, care conţine o amplă analiză a elementelor specifice de armonie şi polifonie din cîntecul popular românesc. Precizînd că muzica populară românească este în primul rînd monodică, Tiberiu Alexandru arată că ea cuprinde, totuşi, şi foarte importante elemente polifonice şi armonice, bineînţeles nu de factură cultă, ci izvorînd din înseşi necesităţile şi legităţile interne ale artei populare. Tiberiu Alexandru analizează astfel diversele modalităţi de eterofonie, rezultate din împletirea vocii umane cu sunetele instru-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mentelor care o insoțesc, prezente nu numai în jocuri, ci și în specii din folclorul tradițional al obiceiurilor, cum ar fi unele bocete; în unele cazuri, melodia vocală și cea instrumentală se diferențiază atît de mult, încît asistăm chiar la realizarea unui « contrapunct » propriu-zis, extrem de interesant. Un alt fenomen, ținînd tot de polifonia populară, este cîntarea antifonică din așa-zisele «colinde bătute», precum și așa-zisa « parafonie » (deși « întîmplătoare », mărturisim însă că și aceasta ni se pare evident a fi tot un « contrapunct » propriu-zis, indiferent de aspectul său ocazional). Antifonii specifice, cu « isonuri », adevărate « pedale » contrapunctice se regăsesc în bocete. Rudimente de cîntare cvasi-« corală » la două voci, cu elemente atît de ison cît și de armonie, se întîlnesc într-o serie de cîntece bănățene, încă de pe vremea culegerilor lui Bartók. Un adevărat sistem popular polifonic apare în folclorul populației aromâne, cu diverse variante de la o regiune la alta, mergînd de la simpla « diafonie », prin antifonie, pînă la un « contrapunct » *sui generis*. De asemenea, elementele polifonice populare sînt și mai accentuate în muzica populară instrumentală (de fluier și de cimpoi), în timp ce la tarafurile lăutărești apare o « armonie » popular-modală, pe bază de ison și de eterofonie, trecînd din ce în ce mai mult spre o polifonie, tot popular-modală, cu disonanțe foarte interesante, dar care niciodată nu ajung la « atonalisme »; această armonie și această polifonie sînt tot mai mult influențate în ultimul timp de sistemul armonic occidental, concurat însă pe alocuri și de unele « forme noi de polilonie populară ».

A doua secțiune a cărții este, ca și în primul volum, cea mai importantă (p. 117 — 230), cuprinzînd lucrări referitoare la « Organologie » și anume șase studii și un chestionar : *În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare* — avînd ca anexă *Chestionarul destinat culegerii de informații asupra instrumentelor muzicale ale poporului român* —, *Despre ansamblul de fluiere al bănățeanului Iustin Sora din Ticvaniu-Mic*, *De vorbă cu Mihai Lăcătuș, un constructor bucovinean de instrumente muzicale populare* (lucrare inedită deși datînd încă din anul 1950 !), *Despre meșterii «fluieraşi» din Hodac*, *Privire asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt*, *De la « kissar » la « semsemiya » (Tradiție și inovație în muzica populară din Egipt)*.

Primele patru studii, precum și chestionarul, se referă la muzica populară românească. Cel dintîi este o « introducere », arătînd felul în care cercetătorul trebuie să-și desfășoare activitatea pe teren, particularitățile instrumentelor, fie propriu-zis populare, fie adoptate și « preschimbate » de popor ca atare. În acest sens, este încă și mai amănunțit « chestionarul » care le urmează, unde s-a pornit de la clasificarea organologică « clasică » a lui Victor Mahillon, revăzută de Erich M. von Hornbostel, care stă pînă astăzi la baza tuturor analizelor de instrumente populare, întregită însă de minuția și acribia fișelor, așa cum le-a preconizat și pus în practică Constantin Brăiloiu; în felul acesta, amintitul « chestionar » constituie un instrument de lucru de primă mînă, demn să fie inclus în toate cercetările asupra organologiei populare. Următoarele trei studii pot fi considerate ca « aplicații practice » ale principiilor care au stat la baza alcătuirii chestionarului. Ne sînt astfel prezentați cîțiva informatori populari de seamă, constructori și interpreți ca cei trei Iustin Sora (tatăl, fiul și nepotul), reuniți într-un ansamblu de fluiere, Mihai Lăcătuș, și el fluieraș — constructor și interpret de seamă — sau meșterii fluieraşi din comuna Hodac; toate aceste studii, dat fiind caracterul lor micromonografic, abundă în detalii atît etnomuzicologice, cît și etnografice, adesea de cel mai mare interes.

Ultimele două studii din această serie se leagă de perioada petrecută de autor în decursul anilor 1965—1967 în Republica Arabă Egipt; primul prezintă « o vedere de ansamblu » asupra diverselor instrumente populare utilizate în Egipt, iar cel de-al doilea este o zugrăvire a evoluției, pe cale strict populară, a unui străvechi instrument de tipul lirei, numit « kissar » și forma sa perfecționată, « modernă », « semsemiya », apărută chiar în secolul nostru. Bineînțeles, și aceste studii sînt foarte utile, mai ales informativ și chiar pentru o eventuală comparare a acelor instrumente cu cele de la noi.

Ultima secțiune, consacrată « Muzicologiei », cuprinde, ca și în volumul preedent, numai două lucrări : *Dimitrie Cantemir și muzica orientală* și *Vechi relații muzicale între țările românești și Orientul Apropiat*. Cel dintîi, intrat și în unele enciclopedii străine, este o foarte binevenită și valoroasă prezentare de ansamblu a meritelor muzicale deosebite pe care le-a avut, între multe altele, învățatul domn al Moldovei Dimitrie Cantemir, mai ales cînd, pînă încă nu de mult, acestea erau total desconsiderate, pînă chiar și de un istoric de reputația lui P. P. Panaitescu. Un lucru însă trebuie relevat aici : chiar dacă muzica lui Cantemir este revendicată de muzicologia turcă, nu se pot nega însă raporturile ei cu muzica noastră populară lăutărească și nu este cazul să se uite că talentul muzical al lui Dimitrie Cantemir a fost, se pare, moștenit de la tatăl său, Constantin-Vodă Cantemir, fiu de răzeș, care și el « doinea » foarte bine din caval, chiar cînd ajunsese domnul Moldovei ! Pentru cercetările viitoare ale etnomuzicologiei românești va fi foarte importantă și sarcina depistării legăturilor muzicii compuse de Dimitrie Cantemir cu muzica noastră populară, care nu se poate să nu-l fi influențat pe acela care a scris *Descrierea Moldovei*, cu atît de bogate referiri și de ordin etnomuzicologic « *avant*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la lettre » și care va fi auzit, evident, și sunetele cavalului părintelui său. Al doilea studiu (inedit, deși datînd din 1969 !) reprezintă o importantă cercetare comparativă, cu insistență asupra domeniului de predilecție al autorului, cel organologic, al raporturilor dintre muzica populară și cultă veche românească cu cea din Orientul Apropiat.

Desigur, există în carte și unele inegalități. Apare prea evident uneori contrastul dintre studiile de « prezentare » propriu-zisă, prea restrînse, și cele analitice, extinse și bine documentate ; am fi dorit în plus studii consacrate și altor instrumente populare, nu numai fluierelor și constructorilor lor, ceea ce poate da aici o impresie de « unilateralitate » neintenționată, desigur, de autor ; poate că traducerea Eugeniei Popescu-Judetz din turcă a *Cărții științei muzicii* de Dimitrie Cantemir ar fi meritat mai mult decît doar o simplă notă (oricît de extinsă) ; poate că și unele aspecte de contrapunct popular meritau să fie mai mult adîncite, ca și posibilele legături, menționate anterior de noi, ale compozițiilor lui Dimitrie Cantemir cu muzica noastră populară-lăutărească. Însă, în general, ca și primul volum, și acesta lasă o foarte bună impresie : marea bogăție documentară, atît istorică, cît și etnomuzicologico-etnografică, analize descori subtile și binevenite, numeroase exemplificări și materiale iconografice, un foarte indicat și util index de nume. Acest al doilea volum de studii de *Folcloristică, organologie și muzicologie* semnat de Tiberiu Alexandru constituie încă o certă reușită printre publicațiile Editurii muzicale.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

* * * *Acte, documente și scrisori din Șcheii Brașovului.* Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean, prefață de Alexandru Duțu, București, Edit. Minerva, 1980, 436 p.+24 pl.

« Actele, documentele și scrisorile inedite din Șcheii Brașovului » puse în circulație în cadrul volumului de care ne ocupăm aici, aparținînd faimoasei școli românești din acest cartier al vechiului oraș transilvănean, constituie o foarte bogată și importantă sursă documentară care vine să se adauge la celelalte referitoare la trecutul de viață și cultură al poporului nostru. Ele sînt în număr total de 410 și se referă la mai multe probleme care se ridicau în fața inimoșilor organizatori și învățători ai școlii, începînd cu anul 1684, în preajma anexării principatului Transilvaniei de către Austria habsburgică și terminînd cu vara anului 1918, în preajma Marii Uniri de la 1 decembrie 1918. Desigur, nu toate se referă la muzică, însă un număr foarte mare dintre ele au într-adevăr o legătură directă cu arta muzicii pe pămîntul țării noastre, fie privindu-i pe unii creatori de vază ca Anton Pann și George Ucenescu (34 documente), Gheorghe Dima (60 documente) și Ciprian Porumbescu (20 documente), fie cuprinzînd diverse referințe de ordin muzical (ca în unele liste de cărți de studiu, avînd și notații fie psaltice, fie apusene etc.). Astfel, chiar primul document, un « Izvod » sau « Catastif » (= « Catalog ») al cărților din biblioteca școlii din Șchei (ținut între anii 1684—1813) consemnează un mare număr de cărți de cult, dintre care cea mai mare parte conțineau desigur și notații de muzică psaltică, predată elevilor, care trebuiau să fie și buni cîntăreți de muzică românească în stil bizantin. Alte documente tot din această primă serie, consacrată « Școlii din Șcheii Brașovului » (dintre anii 1684 și 1848), se referă, între altele, și la salarizarea profesorilor de muzică (ca, de pildă, doc. nr. 4 din anul 1740 ; nr. 6 din anii 1759—1790, în care ni se înfățișează și angajamentele și pretențiile cunoscuților compozitori și cîntăreți de muzică psaltică Radu Duma și Ioan sin Radu Duma ; nr. 7 din anul 1759, referitor la activitatea educativă și muzicală ale aceluiași Radu Duma la care se mai referă și doc. nr. 14 și 15 din 1767 ; doc. nr. 16 și nr. 17 din anul 1767, referitoare la alt membru al familiei, tot cărturar și muzician de merit, Ioniță Duma, alt document referitor la Radu și Nicolae Duma fiind cel cu nr. 20 din 1772 etc.). A doua serie de documente este consacrată « Primului gimnaziu românesc din Brașov », acoperind perioada dintre anii 1850—1894. Aici găsim referiri la Pantelimon Dima (doc. nr. 2 din anul 1850), George Călinescu, elev al lui Anton Pann (doc. nr. 3 din anul 1850), Ion Dariu, autor și de cărți de cîntări (doc. nr. 83 din anul 1890).

Capitolul cu cea mai mare pondere de ordin muzical este cel de-al treilea, avînd patru subdiviziuni consacrate raporturilor școlii din Șchei cu personalități ca Anton Pann și George Ucenescu, Ion Maiorescu și Titu Maiorescu, Gheorghe Dima și Ciprian Porumbescu. Cele referitoare la primii doi datează din anii 1850—1889, cuprinzînd deci ultimii ani de viață și de activitate ai lui Anton Pann, precum și cei ai maximei dezvoltări ca muzician al lui George Ucenescu, cel mai bun elev al său. Mai întîi Anton Pann propune șcheienilor ca profesori de cîntare pe alți elevi ai săi, Manolache Po-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pescu și George Ionescu și apoi îl primește ca elev al său pe George Ucenescu, și el originar din Șchei, la București (1850—1851). Între anii 1851—1853 George Ucenescu studiază cîntarea cu Anton Pann, precum și tipărirea atît «de litere cît și de note muzico-ecleziastice» (doc. nr. 13 din 1853); la început mai puțin sîrguincios, se pare, elevul face apoi progrese rapide, astfel că Anton Pann îi eliberează atestate de absolvire foarte elogioase. În ultimul său an de viață, 1854, Anton Pann are unele greutăți în relațiile sale cu șcheienii, și chiar cu George Ucenescu, în legătură cu difuzarea și plata unora dintre cărțile de muzică psaltică editate de el și trimise brașovenilor. Referitor la George Ucenescu personal, documentele dintre anii 1854—1889 îl înfățișează în tot felul de situații, derivînd din poziția sa de psalt și profesor de muzică psaltică la Brașov: obligațiile sale, îmbunătățirile propuse de el privind învățămîntul muzical și activitatea corului înființat de Anton Pann și condus apoi de el în Șchei, greutățile materiale, atestările finale ale celor mai buni elevi ai săi: de mare însemnătate sînt cele două autobiografii ale sale, una mai amplă, din anul 1875 (doc. nr. 26) și una mai scurtă din anul 1889 (doc. nr. 34), unde se dau amănunte importante atît pentru biografia lui Ucenescu, cît și pentru starea învățămîntului muzical din acea perioadă. Din păcate însă, seria de 112 documente care urmează, referitoare la Ioan Maiorescu și la Titu Maiorescu acoperind perioada 1860—1908, foarte importantă pentru istoria învățămîntului și culturii românești, nu mai aduce nimic din punct de vedere muzical. Abia documentele referitoare la Gheorghe Dima (anii 1878—1918) prezintă iarăși interes muzicologic. Din acestea, reiese că încă din anul 1878, Gheorghe Dima face judicioase propuneri pentru îmbunătățirea corului din Șchei, dar plecarea sa la București și la Leipzig pentru studii, iar apoi stabilirea sa la Sibiu nu îi permit o reluare a raporturilor sale cu Șcheii decît în anul 1899, cînd se stabilește la Brașov și devine dirijor al corului. Deși Gheorghe Dima fusese solicitat stăruitor să preia conducerea corului, curînd însă după instalare încep neînțelegerile cu autoritățile ecleziastice, de care depindea existența corului. Pe de o parte, reiese că acestea se amestecau, adesea de o manieră nepermisă, în activitatea corului, cerînd prestări suplimentare de cîntări, neprevăzute inițial, iar pe de alta ni se înfățișează spiritul independent al lui Gheorghe Dima, conștient atît de valoarea sa personală, cît și de nivelul deosebit la care ridicase corul respectiv; de fiecare dată însă, după explicații dure, Gheorghe Dima va constata cu satisfacție că autoritățile ecleziastice au fost nevoite să-i dea cîștig de cauză. Gheorghe Dima a desfășurat într-adevăr o activitate febrilă, de mare dăruire, și ca dirijor al corului brașovean, s-a luptat din răsputeri pentru asigurarea unor condiții bune de lucru și de salarizare pentru coriști, pentru obținerea de fonduri pentru cumpărarea de partituri, pentru organizarea de turnee. Un punct culminant al neînțelegerilor cu autoritățile bisericești este marcat de destituirea abuzivă a lui Gheorghe Dima în 1902, în urma unui conflict; nedreptatea era atît de vădită, încît pînă la urmă chiar și unul dintre adversarii inițiali ai compozitorului, Vasile Saftu, cel care îi comunicase destituirea, trece de partea sa, și dezvăluie celor în drept, toată mașinația nedemnă a celor care voiau «debarcarea» lui Gheorghe Dima. Ca urmare, în 1904, muzicianul este reintegrat în postul său, cu toate drepturile și onorurile; este de amintit, în acest context, un foarte prețios «Memoriu de activitate» al lui Gheorghe Dima (doc. nr. 25 din anul 1903), depus în fața forurilor care judecau diferendul său cu cei care-l destituiseră. După această dată, dîndu-și în sfîrșit seama de deosebitele merite ale lui Gheorghe Dima, atît în calitate de compozitor, cît și de dirijor și de organizator, autoritățile bisericești îi vor aproba imediat toate rapoartele, propunerile și noile regulamente făcute de muzician, pentru cît mai bunul mers al corului; de asemenea, se constată că toate «Memoriile» coriștilor de îmbunătățire a salarizării, susținute cu tărie și de Gheorghe Dima, sînt adoptate destul de prompt și de către forurile amintite. Pentru biografia lui Gheorghe Dima prezintă importanță «Extrasul familiar» al său (doc. nr. 55 și 56 din anul 1912) cu situația întregii sale familii în acest moment. Corul a continuat să progreseze sub conducerea lui Gheorghe Dima chiar și în anii primului război mondial (1915—1916). Arestat și deportat de autoritățile austro-ungare, care-i suspendă și corul, Gheorghe Dima este pus în libertate în vara anului 1918, în condițiile tot mai accentuatei dezagregări a monarhiei hasburgice; imediat după eliberarea din detenție, muzicianul entuziast și neobosit reinființează corul din Șchei, în aceeași vară a lui 1918, conducîndu-l pînă la sfîrșitul anului, cînd va pleca definitiv la Cluj, spre a înființa acolo, după Unirea de la 1 decembrie 1918, Conservatorul care astăzi îi poartă numele.

Ultimul subcapitol al cărții îi este consacrat lui Ciprian Porumbescu și se referă la anii 1877—1908. Este prezentat «Atestatul de studii» al compozitorului din anul 1877 (doc. nr. 1), pe baza căruia acesta va fi numit, la solicitarea sa, în 1881 dirijor al corului din Șchei. Deși grav atins de boală, Ciprian Porumbescu desfășoară o vie activitate de organizare și de reorganizare a corului, pentru achiziționarea de partituri etc., în ciuda faptului că are nevoie și de concedii medicale repetate (în 1882 și în ultimul său an de viață, 1883). Agravarea continuă a stării sănătății lui Ciprian Porumbescu duce și la sistarea activității corului, lipsit de îndrumătorul său. Din partea autorităților ecleziastice se constată o atitudine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ambiguă; dacă unii îl tratează pe muzician cu oarecare duritate, în schimb din partea unor oameni mai luminați și mai de suflet, ca I. Seneuce, muzicianul a găsit mai multă prețuire și înțelegere. În sfîrșit, în anul 1908, cu ocazia ridicării unui monument la Stupca la mormîntul lui Ciprian Porumbescu, corul din Șchei donează 100 de coroane, iar o altă societate brașoveană, cea pentru constituirea unui teatru românesc în Brașov, alte 200 de coroane.

Lucrarea conține și un bogat material iconografic (24 planșe cu 37 figuri), dintre care prezintă însemnătate muzicologică fotografiile lui Andrei Bîrseanu — autorul primului text al piesei *Pe-al nostru steag*, a sălii de clasă « Anton Pann » — aflată azi în muzeul primei școli din Șchei —, fotocopia unor texte de Anton Pann, fotografia lui George Ucenescu și fotocopia unui text al său, fotografia lui Gheorghe Dima, a coriștilor săi și fotocopia unui text al său, fotografia lui Ciprian Porumbescu, și fotocopiile manuscrisului original al primei pagini din opereta sa *Crai nou* și al unui text al său.

Lucrarea analizată constituie, în foarte bună măsură o sursă documentară extrem de prețioasă și pentru studiul istoriei muzicii la noi între anii 1684—1918. Apreciem deci că, din punct de vedere muzicologic, apariția ei nu poate fi decît salutată cu elogii, pentru meritele ei incontestabile, și în această privință.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

B I B L I O G R A F I E

TEATRU

SICĂ ALEXANDRESCU, *Un drum în teatru*, ediţie îngrijită, cronologie, note, comentarii şi studiu introductiv de Margareta Andreescu, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 358 p.

RADU F. ALEXANDRU, *Buna zi de mîine*, Bucureşti, Edit. « Cartea românească », 1980, 382 p.

Antologia piesei româneşti într-un act, vol. II, selecţie de Valentin Silvestru, Cluj-Napoca, Edit. « Dacia », 1980, 260 p.

ION COJA, *Credinţa*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 142 p. (col. « Rampa »).

VICTOR CRĂCIUN, *Scena undelor*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 210 p. (col. « Masca »).

ALEXANDRU DEPĂRĂŢEANU, *Scrieri*, ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1980, 564 p. (seria « Restitutio »).

GEORGE GENOIU, *Teatrul de toate zilele*, Iaşi, Edit. « Junimea », 1980, 198 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *5 lumi ca spectacol — — Burebista, Mihai, Cantemir, Tudor, Independenţa*, materialul biobibliografic şi selecţia fragmentelor critice de Medeea Ionescu, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 490 p. (seria « Teatru comentat »).

MARIN IORDACHE, *Semnătură pentru mama*, trei piese într-un act, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 128 p.

NICOLAE IORGA, *Teatru*, vol. 2, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1980, 650 p.

LIVIU REBREANU, *Opere*, vol. XI (Dramaturgia), ediţie critică de Niculae Gheran, Bucureşti, Edit. « Minerva », 1980, 1234 p.

MARIUS ROBESCU, *Autori şi spectacole*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 216 p. (col. « Masca »).

TRAIAN ŞELMARU, *Scena şi oamenii ei*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 202 p. (col. « Masca »).

MIRCEA ŞTEFĂNESCU, *Un dramaturg îşi aminteşte*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 1980, 612 p.

MIHAELA TONITZA-IORDACHE, *Eliza. Viaţa actriţei Eliza Petrăchescu*, Bucureşti, Edit. « Meridiane », 1980, 168 p.

PAUL TUTUNGIU, *Dialoguri despre teatru*, Iaşi, Edit. « Junimea », 1980, 184 p.

BOGDAN ULMU, *Sub semnul teatrului*, Bucureşti, Edit. « Eminescu », 240 p. (col. « Masca »).

GH. VLAD, *Comedii cu olteni*, Bucureşti, Edit. « Cartea românească », 1980, 512 p.

MUZICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie*. Studii, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 288 p.

TIBERIU ALEXANDRU, *Romanian Folk Music*. Trad. în lb. engleză de C. Stihi-Boos, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 272 p.

JOSEF BRANDEISS, ERWIN LESSL, *Temeswarer Musikleben. Zweihundert Jahre Tradition*, Bucureşti, Edit. « Kriterion », 1980, 242 p.

PETRE BRÂNCUŞI, *Muzica românească şi marile ei primeniri*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 520 p.

T. T. BURADA, *Opere*, vol. IV, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 228 p.

EM. CIOMAC, *Pagini de cronică muzicală*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 336 p.

GRIGORE CONSTANTINESCU, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 220 p.

VIOREL COSMA, *România muzicală*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 132 p.

YEHUDI MENUHIN, *Călătorie neterminată*. Trad. din lb. engleză, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 308 p.

ELISABETA MOLDOVAN, *Folclor muzical din Scorniceşti*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 324 p.

ŞTEFAN NICULESCU, *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 359 p.

RODICA OANĂ-POP, *Creaţia pianistică românească. Secolul XIX*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 192 p.

LAYORS PINTER, *Mărturii despre Enescu*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 132 p.

DORU POPOVICI, *Preste deal ... Viaţa compozitorului Ion Vidu*, Timişoara, Edit. « Facla », 1980, 172 p.

Studii de muzicologie, vol. XV, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 352 p.

GHIZELA SULIŢEANU, *Psihologia folclorului muzical*, Bucureşti, Edit. Academiei R. S. România, 1980, 304 p.

Şcoala muzicală de la Putna. Manuscrisul Nr. 56/544/576, I, Antologhion. Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu şi Titus Moisescu, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 446 p. (« Izvoare ale muzicii româneşti », vol. III « Documenta »).

OVIDIU VARGA, *Quo vadis musica?* vol. I, *Tracul Orfeu şi destinul muzicii*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 331 p.

ANATOL VIERU, *Cartea modurilor*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1980, 244 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

D I S C O G R A F I E

I. DOCUMENTE ALE CULTURII MUZICALE ÎN MUNTENIA, MOLDOVA ȘI TRANSILVANIA

Discul nr. 2 secolele XVI—XVIII

FILOTEI SIN AGĂI JIPEI: — *Trisaghionul liturgic « Aghios o Theos »*
— *Rugăciunea pentru Constantin Brîncoveanu*
— *Eotinala I « Un munte ucenicii »*
— *Troparul « Către ucenici »*
— *Troparul din Canonul Floriilor*
— *Polihronion pentru Antim Ivireanul*

★

EUSTATIE PROTOPSALTUL — *Imnul Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*
GIOVANNI BATTISTA MOSTO — *Dolci, alpestre parole*
— *Dolce cantava*
ION CĂIANU — *Cîntecul voievodesei Lupu*
— *Canae Gallileae*
IOAN DUMA BRAȘOVEANU — *Chinonic*
— *Stihira « Musicestile organe »*

Corul de cameră « Madrigal »,
dirijor Marin Constantin
soliști : Eremia Stere(I),
Ștefan Pruteanu (3, 13)
transcrieri : Grigore Panțiru (7),
Sebastian Barbu Bucur (1—6, 12, 13)

Electrecordul a editat un nou disc din seria « Documente », menită a pune în circulație și a face cunoscute creațiile de valoare deosebită din muzica veche românească. Astfel, alături de lucrări din veacul al XV-lea, ca *Imnul Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*, ce aparține protopsaltului Eustatie — figură marcantă a Școlii muzicale de la Putna — stau cîntări compuse sau adaptate de Filotei sîn Agăi Jipei, autorul primei *Psaltichii românești* — 1713, ca și piese din celebra *Codex Caioni*, culegere a transilvăneanului Ion Căianu, sau din manuscrisul lui Ioan sîn Radului Duma Brașoveanu. Piesele monodice,în buna tradiție bizantină, ca și cele de factură polifonică, de provenienţă apuseană, demonstrează existenţa raporturilor culturale dintre toţi românii precum și legăturile cu arta bizantină, postbizantină și cea a Occidentului, muzica definindu-se ca un element de unitate și continuitate spirituală.

Interpretarea de înalt nivel realizată de corul Madrigal condus de Marin Constantin aureolează virtuțile acestei muzici printr-o inegalabilă știinţă a frazării, a dozajului prezenţei vocilor, a unei intonaţii de mare puritate stilistică. Comentariul competent al bizantinologului Sebastian Barbu Bucur, calitatea deosebită a înregistrării datorate maestrului de sunet Cornelia Cotaibă ca și grafica de ţinută a mapei, semnată de Vladimir Șetran, fac din acest disc un moment de apariţie antologică.

S T M — E C E 01277

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 193—194, BUCUREȘTI, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II. SIGISMUND TODUȚĂ: — *Pe urmele lui Horea*, oratoriu pentru soliști, cor și orchestră.

Orchestra simfonică și corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon. Soliști: Ioan Micu — tenor, Mircea Moisa, Iulian Jurja — basi; maestru de cor: Florentin Mihăescu.

Compozitor român de prestigiu, Sigismund Toduță a creat o nouă pagină semnificativă pentru cultura muzicală românească contemporană, o lucrare de nobilă inspirație în care monumentalitatea este egalată numai de profunzimea mesajului. Chipul lui Horea, erou de proporții legendare, devine în acest oratoriu, grație unui conținut muzical de înaltă valoare, simbolul unei întregi lumi al cărei destin este cel al personajului central dominînd plenar lucrarea prin forța pe care o iradiază. Starea de adîncime a expresiei este realizată muzical prin intermediul unei dramaturgii impunătoare în care structurile arhetipale rafinat distilate ale folclorului românesc stau alături de cele ale coralului gregorian, într-o sinteză subtilă.

Amplul aparat sonor, întrupînd cu har un discurs guvernat de unitate și echilibru, este condus magistral de către dirijorul Emil Simion.

ST — ECE 01598

III. VASILE HERMANN: — *Syntagma II*

LUCIAN METIANU: — *Evolutio II*

CORNEL ȚĂRANU: — *Rime di Michelangelo*

ADRIAN RAȚIU: — *Impresii*

Formația «Ars Nova», dirijor Cornel Țăranu. Soliști: Caius Oană — contrabas (2), Ionel Pantea — bas (3)

Ultimul disc al formației «Ars Nova» ilustrează — ca și cele ce l-au precedat — preocuparea constantă a ansamblului clujean pentru tălmăcirea muzicii contemporane, strădania de a dărui publicului din țară și de peste hotare interpretări de prestigiu ale unora dintre lucrările cele mai valoroase compuse în secolul al XX-lea.

Diversitatea timbrală ca și aparenta tentă improvizatorică din *Syntagma II* pentru ansamblu de cameră și percuție și cea din *Evolutio II*, concepută ca sonată pentru contrabas și ansamblu de cameră, lucrări în care inspirația folclorică transpare, fie mai explicit prin prezența unor formule specifice, fie printr-o anumită atmosferă comună care se degajă, dramatismul reținut din *Rime di Michelangelo* pentru solist și ansamblu cameral, muzică în care pendularea vocal-instrumental e înlocuită cu o stare de unică emanație, granițele dispărînd în pînze sonore cu aspect de continuu ca și concizia scriiturii piesei *Impresii* cu serialismul său liber ce impune o rigoare cristalină expresiei sonore, iată numai cîteva dintre trăsăturile reliefate strălucit de ansamblul «Ars Nova» sub bagheta lui Cornel Țăranu.

La realizarea acestui disc de ținută exemplară și-au dat concursul Cornelia Cotaibă, maestru de sunet, Adriana Velincov-Dan, redactor și graficianul Constantin Costa.

ST—ECE 01600

HRISANTA PETRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BARBU BREZIANU, **Brâncuşi în România**, ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.

Enesciana I, La personnalité artistique de Georges Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes Georges Enesco. Bucarest, 19 Septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.

Enesciana II — III, Georges Enesco, musicien complexe. Travaux, études et communications présentées dans les sessions scientifique de 1974 — 1980 du Centre d'études «Georges Enesco», 1981, 247 p., 27 lei.

MACARIE IEROMONAHUL, **Opere**, vol. I, **Theoreticon**, ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. facs., 6 pl., 31 lei.

Muzica şi publicul. Coordonatori : MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU şi VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.

Actes du VIIe Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIe th International Congress of Æsthetics, Bucarest 28 Août-2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1027 p., 28 lei ; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.

GRIGORE SMEU, **Relaţia socio-autonom în artă**, 1976, 152 p., 6,88 lei.

ION FRUNZETTI şi GEORGE MUNTEAN (sub red.), **Arta şi literatura în slujba independenţei naţionale**, 1977, 239 p., 28 lei.

RADU POPA, MONICA MĂRGINEANU-CĂRSTOIU, **Mărturii de civilizaţie medievală românească**, 1979, 163 p., 28 lei.

GHIZELA SULIŢEANU, **Psihologia folclorului muzical**, 1980, 304 p., 14,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
REVISTA DE FILOZOFIE
REVISTA DE PSIHOLOGIE
REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ŞI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

STUDII SI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 28, P. 1—194, BUCUREŞTI, 1981

c. 1389 — Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică «Informaţia», Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro